



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Das Zacherl-Haus von Josef Plečnik
Ein Blick hinter die Fassade des Wiener Jugendstils um 1905

Verfasserin

Julia Kropik

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz

„Unbeschreiblich war der Eindruck dieser edlen einfachen und doch mysteriösen Götter-Burg, moderner bewohnbarer Walhall, inmitten der tausend Pappendeckel-Zinshäuser!“

Aus einem Brief Peter Altenbergs an Josef Plečnik, 1905

Inhalt

<i>I. Einleitung</i>	5
<i>II. Entwicklungen im 19. Jahrhundert</i>	7
<i>III. Zur Situation im Wien der Jahrhundertwende</i>	11
III.1. Die Protagonisten der Wiener Moderne - Wagner und Loos	11
III.1.1. Otto Wagner (1841 – 1918)	11
III.1.2. Adolf Loos (1870 – 1933)	14
III.2. Traditionalismus	16
<i>IV. Der Architekt Josef Plečnik</i>	19
<i>V. Der Bauherr Johann Evangelist Zacherl</i>	22
<i>VI. Die Freundschaft zwischen Bauherr und Architekt</i>	24
<i>VII. Das Zacherl-Haus</i>	26
<i>VIII. Die Fassadenskulptur</i>	32
VIII.1. Franz Metzner und der “archaisierende Monumentalismus”	32
VIII.2. Der Heilige Michael von Ferdinand Andri	34
<i>IX. Die Entwürfe / 1900 – 1903</i>	36
IX.1. Der erste Entwurf 1900	37
IX.2. Der zweite Entwurf 1903	40
<i>X. Das Zacherl-Haus im Kontext</i>	41
X.1. Innerhalb des Werks von Plečnik	41
X.2. Innerstädtischer Kontext - Zum architektonischen Umfeld um 1905	42
X.3. Im Kontext mit Entwicklungen in den USA – Die Schule von Chicago	44

<i>XI. Die Fassade</i>	47
XI.1. Entwicklungen in der Fassadengestaltung	47
XI.2. Tabula rasa in der Wagnerschule um 1900	51
XI.3. Peter Altenberg und Sempers Bekleidungstheorie	53
XI.4. Granit	56
<i>XII. Schlussbemerkung</i>	60
<i>XIII. Literaturverzeichnis</i>	63
XIII.1. Selbstständige Publikationen	63
XIII.2. Unselbstständige Publikationen	66
XIII.3. Quellen aus dem Internet	68
<i>XIV. Abbildungsverzeichnis</i>	69
<i>XV. Abbildungen</i>	71

Anhang

Abstract
Curriculum Vitae

I. EINLEITUNG

„Es hat zu allen Zeiten Künstler gegeben, die einfach deshalb verkannt wurden, weil ihre Werke nicht die Motive der vorherrschenden Strömungen einer Epoche verdeutlichen und man sie deshalb nicht mit der Geschichte ihrer Zeit in Verbindung brachte.“¹

Dieser Satz des Schweizer Architekturtheoretikers François Burkhardt drückt meine persönliche Erkenntnis während des Entstehungsprozesses dieser Arbeit über Josef Plečnik und das Zacherl-Haus aus. Gerade bei Stilepochen wie dem Jugendstil - den heute schon jedes Kind kennt, und der für die Stadt Wien mit ihren, viele Touristen anlockenden Bauten, ein wesentliches Identifikationsmittel darstellt - gerade bei jenen Stilepochen also, die man längst zu kennen meint, ist es eine besondere Herausforderung, sich von seinen Vorurteilen über jenen Zeitstil zu lösen und einen objektiven Blick für das Vorhandene zu bekommen. Das bedeutet, den Blick zu erweitern und zu erkennen, dass es innerhalb dieser Epoche viele divergente Strömungen und Künstler gab. Genau dieser Umstand machte diese Arbeit besonders spannend, das oftmalige Revidieren von Ansichten und Meinungen, die Ahnung der aufkommenden Veränderung, die sich bereits in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts innerhalb der Wagner-Schule vollzog: Sie löste sich von „dem“ Secessionsstil und den gemeinhin zwischen 1898 (also mit dem erstmaligen Erscheinen von *Ver Sacrum* und dem Bau des Secessionsgebäudes von Olbrich) und etwa 1910 - 1914 eingeordneten Formen der Secession. Kunst war immer in Bewegung und wird es auch immer sein.

Plečnik war lange Zeit vergessen und, wie Burkhardt impliziert, dann wiederentdeckt worden, als sein Stil Ende der 80er/Anfang der 90er Jahre in das Bild, das die Kunsthistoriker vom Wiener Jugendstil hatten, passte. Oder vermag Plečnik unser Bild des Wiener Jugendstils zu verändern? Meines auf jeden Fall. Und wenn ich in dieser Arbeit den Versuch unternehme, das Zacherl-Haus in einen Kontext zu stellen, so ist es natürlich wiederum mein persönlicher Kontext und sind es meine Assoziationen.

Eines vorweg: dem Gesamtwerk Plečniks wird in dieser Arbeit nicht entsprochen: Ich könnte auch nicht behaupten, nach dem Verfassen dieser Arbeit eine Plečnik-Expertin zu sein – zu vielseitig und inhomogen ist Plečnik als Person und als Architekt. Das Hauptaugenmerk dieser Arbeit liegt vielmehr darauf, eine Momentaufnahme der

¹ Burkhardt 1987, S.161

künstlerischen Tendenzen in Wien um 1905 zu erlangen, heraus zu filtern was wirklich “modern” war und welcher Stellenwert dem Zacherl-Haus in einem Prozess zukommt, der für mich mit Wagners und Olbrichs Stadtbahnstationen beginnt und mit dem Goldmann & Salatsch-Haus von Loos endet. Besonders wichtig ist mir dabei die Beschäftigung mit den Entwürfen, die der endgültigen Version vorangegangen sind, sowie die Frage nach der Gestaltung und Behandlung der Fassaden innerhalb der Wagner-Schule mit Rückbezug auf Semper. Ein weiteres sehr wesentliches Kapitel stellt jenes über den Granit dar. Zu auffällig und präsent ist dieses Material, mit dem Plečnik das Zacherl-Haus fast zur Gänze verkleidete und das in seiner Ästhetik wiederum eine wesentliche Verbindung zu Adolf Loos darstellt – und damit gleichzeitig zu amerikanischen Tendenzen (auch wenn Plečnik selbst betonte, seine Vorbilder in der griechischen Antike zu sehen), als dass es bei der Auseinandersetzung mit dem Zacherl-Haus nicht eine nähere Betrachtung verdienen würde.

II. ENTWICKLUNGEN IM 19. JAHRHUNDERT

Ein Thema, das die Kunst, Künstler und vor allem Kunstkritiker wohl schon immer beschäftigte, war der Umgang mit den künstlerischen Errungenschaften der Vergangenheit. Nicht immer vollzogen sich Entwicklungen langsam und fließend: vor allem am Beginn des 20. Jahrhunderts steht eine Künstlergeneration, die gewollt und ganz bewusst den Bruch mit der Vergangenheit sucht, wenn auch diesem Umstand naturgemäß wiederum eine Entwicklung voran gegangen war. Es ist dies ein Phänomen, das man schon zu seiner Zeit erkannte und teilweise auch kritisierte. Der berühmte tschechisch-österreichische Kunsthistoriker und Denkmalspfleger Max Dvořák (Raudnitz 1874 – 1921 Grusbach bei Znaim) spricht in seinem 1912 gehaltenen Vortrag *“Die letzte Renaissance”* davon, dass *“... sich in der Baukunst um die Wende des 19. und 20. Jahrhunderts eine Stilwandlung vollzogen hat, die zu den größten gehört, die die Geschichte der Architektur zu verzeichnen hat, und an universalhistorischer Bedeutung sicher nicht hinter der gotischen oder (der) Renaissancebaukunst zurückbleibt.”*² Im speziellen Falle Österreichs war es der Niedergang einer Generation, deren Augen „nach rückwärts liegenden Zielen gerichtet“³ waren. Dieser Generation gehörten die großen Architekten des Historismus wie Ferstel, Schmidt, Hasenauer und Hansen an. Architekt und Kunsthistoriker Cornelius Gurlitt (Nischwitz 1850 – 1938 Dresden) beschreibt in seinem Essay über die *“Ziele der Architektur im neuen Jahrhundert”* die Situation um die Jahrhundertwende sehr deutlich.

Das 19. Jahrhundert war von einer starken Rückwärtsgewandtheit geprägt, die sich zunächst im Stil der Romantik und einer neuen Wertschätzung der mittelalterlichen, genauer der gotischen Kunst, äußerte. In der Malerei zeigen dies Werke Caspar David Friedrichs sehr eindringlich. In seinem Schaffen stehen die *“Runenromantik”* und die Sehnsucht nach der Natur im Mittelpunkt. Begründet war dies nicht nur durch die aufkommende Industrialisierung, auch politische Hintergründe kamen hinzu. So wurde der gotische Stil als spezifisch *“deutsch”* gewertet, die eigentlichen, nämlich französischen Ursprünge dieser Kunstform wurden nicht erkannt oder bewusst übergangen. In der Architektur äußerte sich diese Tendenz in *“neugotischen”* Bauten, in

² Zitat aus dem Vortrag von Max Dvorak *“Die letzte Renaissance”*, gehalten am 22. Februar 1912 im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, publiziert in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band L, Wien 1997, S. 10

³ Gurlitt 1989, S. 13

romantischen Parkanlagen und ihren gezielt als “halb verfallen” geplanten Ruinen. So also folgte auf die “Wiedergeburt” der Antike seit dem 15. Jahrhundert⁴ die Wiedergeburt des Mittelalters - und schließlich die Renaissance der Renaissance. Interessant ist weiters eine damit verbundene Thematik, nämlich die der Individualität des Künstlers. Waren die Kunstwerke der Renaissance im Gegensatz zu der vorangegangenen Zeit unweigerlich mit großen Namen verbunden, mit regelrechten “Stararchitekten” und Universalkünstlern, so kehrte sich dieses Prinzip im Historismus des 19. Jahrhunderts eher ins Gegenteil. Gurlitt stellt die “wissenschaftliche Strenge” einer “nur von innerlichem Werte gebändigte Willkür”⁵ gegenüber. Die Künstler, die sich in besagter “wissenschaftlicher Strenge” üben, versuchen dem alten Meister zu entsprechen, stellen ihn in den Vordergrund und nicht sich selbst. Der große “Vater der Moderne” Otto Wagner aber sagt: *“Selbstredend hat der schönheitliche Ausdruck, welchen die Kunst den Werken unserer Zeit geben wird, mit den Anschauungen und der Erscheinung moderner Menschen zu stimmen und die Individualität des Künstlers zu zeigen.”*⁶ Gurlitt unterscheidet zwischen jenen, die nur im Stil einer Zeit schaffen und jenen, die das *“gesamte wissenschaftliche Werkzeug benutzen und im Stil jeder Zeit zu schaffen wissen und dadurch der in Vielgestalt endenden Renaissance entsprechen”* – also den Eklektikern. Aus Gurlitts Text geht eine eher geringschätzende Haltung gegenüber der anderen Gruppe hervor, wie schon allein die Wortwahl “Willkür” impliziert. Er ist der Ansicht, dass diese Künstler mit “jedem Strich” ihr Ich bezeugen wollten, grundsätzlich das Alte zu vermeiden suchten. Sehr aufschlussreich beschreibt Gurlitt weiters, wie es zu dem großen Wandel am Ende des 19. Jahrhunderts und am Anfang des 20. Jahrhunderts kommen konnte, ja musste. Das 19. Jahrhundert fasste den Begriff der Renaissance neu, erkannte alle vergangenen Epochen, erdrückte die Renaissance aber schlussendlich durch die Fülle des Neuen. Man musste erkennen, dass keine dieser gewesenen Künste der eigenen Zeit gerecht werden konnte. Interessant ist, dass Gurlitt schreibt, das vornehmste Vorbild, Hellas, wäre als erstes gefallen – interessant nicht zuletzt deshalb, weil der Architekt dem diese Arbeit gewidmet ist und der definitiv dieser neuen Künstlergeneration angehörte, sich in seinem Klassizismus und seiner Suche nach einer *“architectura perennis”*⁷ stark an die Architektur der Antike annäherte. Josef Plečnik war ein Architekt der Moderne, gleichzeitig aber

⁴ Gurlitt 1989, S. 13

⁵ Gurlitt 1989, S. 14

⁶ Zitat in: Graf 1969 S.11

⁷ Das Buch von Josef Plečnik *“Architectura perennis”* erschien 1941 in Ljubljana

bekennender Eklektiker und Vertreter des Klassizismus, wobei sich dies nicht unbedingt am Zacherl-Haus zeigt, da es eine Ausnahme im ohnehin sehr vielfältigen Gesamtwerk des Architekten bildet. Hält man sich an Gurlitt, so hat man für diese Widersprüchlichkeit auch sogleich eine sehr passende Antwort. Am Anfang des Jahrhunderts sieht er die Aufgabe der Architekten darin, eine Bewegung zu beenden, die im Italien des 15. Jahrhunderts ihren Ausgang genommen hat. Er erkennt aber gleichzeitig die Problematik dieses Vorhabens, nämlich den im 19. Jahrhundert erkannten oder erlernten Formenreichtum einfach zu ignorieren, oder zu vergessen, auch wenn eben das der Wunsch jener Architekten war, die mit der Vergangenheit brechen wollten, um Neues zu schaffen. Eben dies tat Plečnik nicht. Für ihn war „das Alte“ nicht gleich „das Schlechte“ – spätestens seit seiner Romreise im Jahr 1898, ermöglicht durch den Rom-Preis der Wiener Akademie, lernte der zuvor sich für die Moderne begeisternde junge Architekt die Bauwerke der Antike aufrichtig zu schätzen, sprach sogar davon, dass ihn daraufhin die modernen Bauten von Paris nicht mehr beeindrucken konnten.⁸ Gleichzeitig aber war er kein Vertreter eines späten Historismus oder eines reinen Klassizismus – eben diese, man möchte fast sagen „Ungereimtheit“, die Unmöglichkeit ihn zu kategorisieren, machen diesen, in Österreich im Vergleich zu seinen Kollegen und Zeitgenossen Wagner, Hoffmann oder Loos, relativ wenig bekannten Künstler und sein Schaffen so interessant. Die Suche nach einer „wahrhaft eigenen Zeitkunst“⁹ aber gibt auch Plečnik nicht auf. Sein Bestreben nach einer „architectura perennis“ ist seine Ausdrucksart dafür oder kann vielmehr als Versuch gesehen werden, die reine „Zeitkunst“ durch das Schaffen einer ewig gültigen Architektursprache zu überwinden. Dies wird im Licht der vorangegangenen Entwicklung - dem Scheitern des Historismus - verständlich. Ákos Moravánszky sieht in Plečniks „architectura perennis“ ein *„universales Projekt, das in der Suche nach einer konservativen geistigen Umorientierung sowohl Historismus als auch Secession oder Moderne abgelehnt hat.“*¹⁰

Am Ende von Gurlitts Text wird klar, dass er nicht grundsätzlich gegen jene Künstler ist, die versuchen etwas von der Vergangenheit losgelöstes zu schaffen. Er plädiert dafür, dass das 20. Jahrhundert das unerfüllte Erbe des 19. Jahrhunderts zu erfüllen

⁸ Achleitner o.J., S.9

⁹ C. Gurlitt 1989, S. 14

¹⁰ Moravánszky 1995, S. 19

habe. Im 19. Jahrhundert nämlich hätten die geschichtlichen Bande ein “Erfüllen der eigenen Wünsche”, einen “selbstständigen Kunstwillen” verhindert, da sie nicht mit der Renaissance-Lehre übereingestimmt hatten. Nun aber, am Beginn des 20. Jahrhunderts, solle die neue Generation auch Neues schaffen, allerdings auf dem Boden der Erkenntnisse der vorangegangenen Zeit, sich aus diesem heraus entwickelnd. Er schließt mit dem Satz: “*Das XX. Jahrhundert scheint die Aufgabe zu haben, die Renaissance zu beenden.*”¹¹ Diesen Forderungen wird Plečnik mit seinem Schaffen gerecht, und zwar nicht nur indem er sich bis zu einem gewissen Grad der Moderne anschließt, sondern auch indem er seine ganz eigene Architektursprache definiert.

¹¹ Gurlitt 1989, S. 15

III. ZUR SITUATION IM WIEN DER JAHRHUNDERTWENDE

Künstler aus der ganzen Monarchie prägten die Kunst um die Jahrhundertwende. Zur Zeit des Regierungsantritts von Kaiser Franz Joseph bevölkerten rund 36 Millionen Einwohner die 620 000 m² große Fläche der Monarchie.¹² Die „Wiener Kunst“ spielte für die Monarchie eine ganz wesentliche Rolle, so schreibt Ferdinand von Feldegg, Redakteur der Architekturzeitschrift „Der Architekt“ (erschieden in den Jahren 1895-1922): *„Wollen wir Österreicher als Gesamtheit irgendwie gelten, als Gesamtheit in Vergleich treten wieder mit Gesamtheiten, so müssen wir es eben schlechterdings als Wiener thun. Unser völkerreicher Staat hat, da ihm die nationale Einheit fehlt, nur eine lokale Einheit, (oder er hat überhaupt keine). Und diese lokale Einheit ist uns Österreichern Wien.“*¹³

Im Folgenden werden kurz zwei große Künstlerpersönlichkeiten vorgestellt, die die Architektur und die Diskussionen um die Kunst in Wien um 1905 entscheidend prägten. Zum einen Otto Wagner, der vor allem als Lehrer Plečniks großen Einfluss auf diesen ausübte, zum anderen Adolf Loos, wobei vor allem beim Zacherl-Haus formale Ähnlichkeiten mit Loos' Vorstellungen auffällig sind.

III.1. Die Protagonisten der Wiener Moderne - Wagner und Loos

III.1.1. Otto Wagner (1841 – 1918)

Die neue Künstlergeneration, die auf die großen Architekten des späteren 19. Jahrhunderts, die bereits erwähnten „Renaissancebaumeister“ Ferstel, Schmidt, Hasenauer und Hansen folgte, stellte sich gegen deren Form des Historismus. Ihr unumstrittener Protagonist - in der Literatur gemeinhin als „Vater der Moderne“ bezeichnet - war der Lehrer Plečniks, Otto Wagner. Es ist nicht möglich, eine Arbeit über Plečnik und das Zacherl-Haus zu verfassen, ohne sich bewusst zu machen, welch einflussreichen Lehrer er hatte. Als Schüler von August Sicard von Sicardsburg, Eduard van der Nüll, dem Kreis um Ludwig Förster und Theophil von Hansen zugehörig, entwickelte sich Otto Wagner aus dem Historismus heraus, dem Stil ab dem er seit 1864

¹² Roth 2009, S. 239

¹³ Zitat in: Die Architektur des XX. Jahrhunderts, Zeitschrift für moderne Baukunst, Repräsentativer Querschnitt durch die 14 erschienenen Jahrgänge 1901-1914, Thübingen 1989, S. 18

selbstständig baute. 1894 wurde er als Professor und Nachfolger Hasenauers an die k. u. k. Akademie der bildenden Künste berufen. Seine persönliche Entwicklung fällt zusammen mit großen historischen Veränderungen und einem einsetzenden Kulturkrieg.¹⁴ Wagner sah sich in seiner Fortschrittlichkeit konfrontiert mit der Wiener Aristokratie und dem konservativen Erzherzog Franz Ferdinand sowie dem Kleinbürgertum, Gegner seiner Modernität, die tatsächlich die Durchführung einiger seiner Werke verhindern konnten.¹⁵ In Bezug auf Wagner und seine Schüler an der Akademie schreibt Otto Antonia Graf, dass die Periode von 1894 – 1898, also auch die Zeit, in der Plečnik die Akademie besuchte, die stärkste Abhängigkeit der Schüler von Wagner zeigt.¹⁶ Wie sehr sich Plečnik beim Zacherl-Haus von seinem Lehrer, in dessen Atelier er kurz vor den letzten Entwürfen zum Zacherl-Haus noch arbeitete, emanzipierte, wird vor allem anhand der unterschiedlichen Auffassung der Fassadengestaltung zu zeigen sein. Graf schreibt weiters: *“Die erste Zeit der Schule dagegen erarbeitete nicht viel mehr als synkretistische Vermengungen historisierender und posthistorisierender Elemente, vermischt mit keimenden neuen Ideen und den Formen des Jugendstiles.”*¹⁷

Eine wesentliche Grundvoraussetzung für die Schüler Wagners war das zeichnerische Talent, wohl auch einer der Gründe warum Plečnik schlussendlich zum Studium an der Akademie aufgenommen wurde. Alfred Roller (Mitbegründer der Wiener Secession) schreibt: *“Das Kunstwerk aber interessiert nicht nur im fertigen, sondern in jedem Zustand seines Werdens. So ist das neu erwachte Interesse für architektonische Skizzen und ihre Gleichstellung mit den ersten Niederschriften der Maler oder Bildhauer zu erklären, dem wir heute erfreulicherweise wieder begegnen.”*¹⁸ Diese Aussage dokumentiert auch den Ansatz der Wagner-Schule, der sich Utopien widmete, der experimentierte und sich an wandelnden “Lebens- und Gesellschaftsfunktionen”¹⁹ orientierte. Wagner setzte sich mit Schinkel, Semper und Darwin auseinander, er glaubte an die Weiterentwicklung der Renaissance und daran, dass nun die Zeit einer

¹⁴ Graf 1969, S.7

¹⁵ Graf 1969, S.7

¹⁶ Graf 1969, S.8

¹⁷ Graf 1969, S.8

¹⁸ Zitat Roller in Graf 1969, S. 10

¹⁹ Graf 1969, S.10

“Naissance”²⁰ sei, wobei der Unterschied zwischen Gegenwart und Antike größer sei, als der zwischen Antike und Renaissance.²¹

Kritische Stimmen sprechen dem “Vater der Moderne” jedoch nur bedingt diese Rolle zu. Modernität im Sinne Wagners drücke sich vor allem in der Dekoration aus, so meint Damjan Prelovšek dass “...Wagners Reform vor allem im Bereich des architektonischen Ornaments verwirklicht wurde...”²² und weiter, dass Wagner sich in seiner Architektur hauptsächlich mit dem Klassizismus auseinander setzte und einzig Eisenkonstruktionen als Symbol des modernen Fortschritts integriert wurden.²³ O. A. Graf beschreibt Wagners Architektur folgendermaßen: “...die prinzipielle Strenge Wagners, der sich selbst keineswegs so weit von den klassischen Formprinzipien entfernen konnte, wie es seinen theoretischen Forderungen entsprach.”²⁴

Damjan Prelovšek schreibt, Plečnik wäre einer der treuesten Erben des Künstlerischen in der Architektur Otto Wagners²⁵ und doch zeigt eben das Zacherl-Haus, vor allem dessen einzigartige Fassade, neben einigen Übernahmen von Wagners Architekturvorstellungen, eine erstaunliche Eigenständigkeit und Innovationskraft des einunddreißig jährigen Plečnik.

Besonders interessant in Bezug auf das Zacherl-Haus ist Wagners Antwort auf die Frage “Wie sollen wir bauen?” Nämlich: “UNSER GEFÜHL MUSZ UNS ABER HEUTE SCHON SAGEN, DASZ DIE TRAGENDE UND STÜTZENDE LINIE, DIE TAFELFÖRMIGE DURCHBILDUNG DER FLÄCHE, DIE GRÖSZTE EINFACHHEIT UND EIN ENERGISCHES VORTRETEN VON KONSTRUKTION UND MATERIAL BEI DER KÜNFTIGEN NEUERSTEHENDEN KUNSTFORM STARK DOMINIEREN WERDEN. [...]”²⁶ (Versalien im Original) Vor allem das hier angesprochene “energische Vortreten” des Materials ist ein wesentlicher Aspekt des Zacherl-Hauses. Dieser Aspekt verweist zudem auf Adolf Loos und dessen Betonung der Ästhetik des reinen, heißt ornamentlosen, Materials. Schon bei den Entwürfen zum Kaiser Franz Josef-Stadtmuseum von Otto Wagner aus dem Jahr 1902 konstatierten

²⁰ Wagner 2008, S. 54

²¹ Wagner 2008, S. 56

²² Prelovšek o.J. S. 40

²³ Prelovšek o.J. S. 40

²⁴ Graf 1969, S.8

²⁵ Prelovšek o.J., S.38

²⁶ Zitat in: O.A. Graf 1969, S. 11 (bzw. Otto Wagner, Moderne Architektur, 3. Auflage 1902, S. 69)

dessen Befürworter Wagners Bau *“ja vorwiegend eine Materialwirkung”*²⁷. Wie wichtig das Material um diese Zeit ist, dass es zum Protagonisten vieler Bauten wird, muss also in Betracht gezogen werden. Dennoch ist die Fassade des Zacherl-Hauses viel mehr im Sinne Loos’ zu sehen als in Wagners Grundsätzen, und wird, wenn man so will, von großen Architekten wie Mies van der Rohe fort geführt.

III.1.2. Adolf Loos (1870 – 1933)

Loos lernte an der k.k. Staatsgewerbeschule in Reichenberg und Brünn, studierte kurze Zeit an der Akademie in Wien und an der Technischen Hochschule in Dresden. Von 1893 bis 1896 lebte Loos in den USA, im letzten Jahr arbeitete er als Möbelzeichner und Architekt. Diese Jahre dürften prägend für Loos gewesen sein, immerhin sind in seinen in Europa entstandenen Arbeiten immer wieder amerikanische Einflüsse erkennbar. Eng befreundet mit prägenden Persönlichkeiten der Wiener Kunst- und Kulturszene wie etwa Oskar Kokoschka, Arnold Schönberg, Karl Krauss und Peter Altenberg, war Adolf Loos ein wesentlicher Vertreter der Wiener Moderne. Gleichzeitig aber sprach er sich für die Erhaltung historischer Wiener Stadtviertel aus, lehnte das “Modische” ab.

Loos bezieht als großer Gegner des Ornaments Stellung und bricht mit der Architektur Otto Wagners um die Jahrhundertwende, die, obgleich formal klassizistisch-streng, in ihrer Dekoration doch liebliche, florale Elemente aufweist. Die Architektursprache des, zur Ikone der Wiener Moderne aufgestiegenen, Goldmann & Salatsch Hauses am Michaelerplatz (Abb. 1) war nicht unbedingt neu, denn auch bei Wagner und seinen Schülern finden sich klassizistisch-strenge Baukörper – Stichwort schlichte Lochfassaden und edle Materialien. Loos aber mildert die Strenge des Baus nicht durch eine dekorative Ornamentik ab, sondern lässt das Material selbst zum Ornament werden. Jegliche Anklänge an den Jugendstil sind hier um 1909 bereits verschwunden.

Generell ist Plečnik und Loos gemein, dass sie nicht um jeden Preis mit tradierten Formen brechen wollten, das “Moderne” galt ihnen wenig. Es verwundert, dass das Haus am Michaelerplatz für solch ein Aufsehen gesorgt hat – was natürlich auch durch die Lage gegenüber der Hofburg bedingt ist – das Zacherl-Haus jedoch, so scheint es, neben der üblichen Kritik für keinen größeren Skandal sorgte. Es geht mir nun nicht darum, Loos als Architekten, Visionär und Kritiker seinen Rang abzusprechen, aber es

²⁷ Amtsblatt der k.k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien, 1902, S. 2191.

scheint, dass es zwischen Zacherl und Loos Parallelen gibt, die sich schon Jahre zuvor bei Zacherl finden, bevor sie prominent in Loos Arbeiten auftauchen. Vor allem das berühmte Foyer des Goldmann & Salatsch Hauses scheint schon im Stiegenhaus des Zacherl-Hauses mit seinen Holzvertäfelungen, dem dunklen Marmorgang und den Granitsäulen, kurz, dem noblen, schweren Gesamteindruck vorweg genommen zu sein. (Abb. 2. und 3) Diese Verbindung zwischen Loos und Plečnik ist eigentlich eine amerikanische und sie lenkt unseren Blick nach Amerika, genauer zur Schule von Chicago und ihren monumentalen Hochhausbauten (vgl. Kapitel X.3. Die Schule von Chicago). Loos brachte von einem Auslandsaufenthalt in den USA (1893 – 1896) einen Ausspruch von Louis H. Sullivan mit nach Wien: *“Es könnte uns nur zum Besten gereichen, wenn wir für eine Zeitlang das Ornament beiseite ließen und uns ganz und gar auf die Errichtung von in ihrer Nüchternheit schön geformten und anmutigen Bauwerken konzentrierten.”*

Nicht zuletzt war den beiden Architekten der Konflikt mit dem Kaiserhaus gemein. Thronfolger Franz Ferdinand vereitelte Plečniks Chance auf die Stelle als Wagners Nachfolger an der Akademie und Loos’ Goldmann und Salatsch-Haus stieß, wie bekannt, nicht auf große Begeisterung von Seiten des Kaiserhauses. Ob Loos, als er 1908 seinen Vortrag “Ornament und Verbrechen” hielt wusste, dass der Thronfolger Franz Ferdinand tätowiert war?

III.2. Traditionalismus

Die Zeit zwischen dem Ende des Secessionsstils und dem Ausbruch des ersten Weltkriegs, bzw. dem Beginn der Moderne im Sinne eines International Style (der sich in Österreich ohnehin niemals wirklich etablieren konnte), stellt eine Art Grauzone dar – zumindest was eine Terminologisierung und Kategorisierung anbelangt – der Übergang ist fließend. Wie immer muss beachtet werden, dass keine klaren Grenzen zwischen den Stilen zu ziehen sind, doch setzte sich in den letzten Jahren in der Forschung ein Begriff für diese Periode durch: der Traditionalismus. Der Begriff, der um 1910 keineswegs negativ behaftet war und der seit den 90er Jahren auch von der Gleichsetzung mit “Konservatismus” befreit wurde,²⁸ darf nicht mit Regionalismus oder einer Heimatschutzbewegung verwechselt werden. Ergänzend zur Auseinandersetzung mit der Konstellation Plečnik – Wagner – Loos soll auch dieser Traditionalismus-Aspekt im Zusammenhang mit Plečniks Zacherl-Haus bzw. der jüngeren Forschungsentwicklung zu dieser Epoche kurz Beachtung finden.

Arne Ehmann schreibt in seiner Dissertationsschrift über den *Traditionalismus um 1910* über gewisse “Basisprinzipien” des traditionalistischen Bauens und einem charakteristischen Typus den er wie folgt beschreibt: *“Blockhaftigkeit, eine grundsätzlich symmetrische Grundeinstellung bei gleichzeitigen experimentell-asymmetrischen “Übungen” in Grundriss- und Fassadengestaltung, eine kubische Verschachtelung von Baukörpern, revolutionsarchitekturhafte Stereometrik, eine hieratisch-strenge – häufig monumentale – Gesamtwirkung der Architektur, der weitgehende Verzicht auf Ornament oder der Gebrauch von sehr abstrahierter und geometrisierter Ornamentik sowie eine purifizierte Form der Antiken- oder Schinkel-Rezeption, die unter anderem aus der von Paul Mebes ausgelösten “Um 1800-Bewegung” resultiert.”*²⁹ Friedrich Achleitner beschreibt das Zacherl-Haus als “das wohl bedeutendste Werk der Wagner-Schule”³⁰. Unternimmt man jedoch den Versuch, die oben von Ehmann ausgeführten Charakteristika traditionalistischer Architektur schablonenartig auf das Zacherl-Haus zu übertragen, kommt man zu dem Schluss, dass dies überraschend gut funktioniert: Das Zacherl-Haus (Abb. 4) scheint trotz seiner dynamischen Rundung an der Fassade Wildpretmarkt in seiner Gesamterscheinung

²⁸ Ehmann 2006, S. 19

²⁹ Ehmann 2006, S. 19

³⁰ Achleitner 1990, S. 55f.

durchaus blockhaft-geschlossen. Ebenso entspricht dieser Gegensatz der dynamischen Rundung am Bauernmarkt im Gegensatz zur klaren Kante am Wildpretmarkt der erwähnten *experimentell-asymmetrischen „Übung“ in der Grundriss- und Fassadengestaltung*. Zur *revolutionsarchitekturhaften Stereometrik* verweise ich auf den Eindruck den der eingeschobene Zylinder erweckt, nämlich Assoziationen mit der Architektur Etienne Louis Boullées oder Claude-Nicholas Ledoux' (vgl. Seite 49). Monumental ist die Architektursprache Plečniks allemal, ebenso ist die verwendete Ornamentik als abstrahiert und geometrisiert zu bezeichnen – so etwa die Felder im Mezzanin. Weiters wurde bereits auf Plečniks Interesse für die Antike und auch den Zusammenhang mit dem Klassizismus hingewiesen.

Ehmann bemerkt zudem, dass die „traditionalistische Haltung“ ihrer reflexiven Struktur wegen als ein Phänomen der Moderne gesehen werden kann und nicht grundsätzlich antimodern ist.³¹ Hier ergibt sich wiederum ein Zusammenhang mit Plečnik und der Schwierigkeit, ihn und sein Schaffen ihn zu kategorisieren. Dies zeigt, dass eine fortschrittliche Haltung wie sie Plečnik durchaus vertrat nicht unbedingt ein Traditionsbewusstsein ausschließen muss. Der Traditionalist glaubt an eine sich evolutionshaft entwickelnde Architektur. Laut Wolfgang Sonne übernimmt der Traditionalismus die Idee des Wiederanknüpfens an vergangene Zeiten³² – wobei Architekten wie Loos die Zeit und Architektur des Biedermeier als letzte Periode vor dem Historismus ansehen, die es Wert ist, an sie anzuknüpfen. Auch Loos gilt in der Dissertationsschrift Ehmanns als Traditionalist und zwar indem er die *„evolutionäre, langsame Entwicklung von Formen der Gebrauchsgegenstände und der Architektur propagiert“*.³³ Mit dem Klassizismus teilt der Traditionalismus die Idee einer überzeitlichen Norm (hier verweise ich auf Plečniks Bezug zum Klassizismus und seiner Suche nach einer *architectura perennis*). Der große Unterschied aber zwischen Historismus, Klassizismus und Traditionalismus liegt für Wolfgang Sonne darin, dass Letzterer Stilformen im Sinne historischer Epochenstile entschieden ablehnt.³⁴

Wenn Schumann den Traditionalismus zudem als Suche nach Lösungen *„vor allem im anonymen, handwerklichen Bauen“*³⁵ beschreibt, bringt uns dies wiederum zu Plečniks

³¹ Ehmann 2006, S. 19.

³² Sonne 1999, S. 261-331.

³³ Ehmann 2006, S. 38.

³⁴ Sonne 1999, S. 261-331.

³⁵ Schumann 1998, S. 376-378

Einstellung. Als Tischler hielt er stets an handwerklichen Techniken fest, zum Begriff des Anonymen sei auch darauf verwiesen, dass Plečnik etwa für seine Arbeit an der Prager Burg keine Bezahlung annehmen wollte, seine Arbeit als einen Dienst an der Öffentlichkeit ansah und er also weit von einem Star-Architektentum entfernt war, woraus folgt, dass es kein Plečnik-, sondern ein Zacherl-Haus wurde.³⁶

³⁶ Vgl. dazu auch Sottriffers Bemerkung in: Sottriffer 1996, S. 62

IV. DER ARCHITEKT JOSEF PLEČNIK

Josef Plečnik wird am 23. Jänner 1872 in Slowenien als Sohn eines Schreiners geboren. Zunächst im väterlichen Betrieb ausgebildet, folgt der Besuch der Kunst- und Gewerbeschule in Graz. 1892 geht Plečnik nach Wien, wo er als Zeichner und Schreiner in einer Möbelfabrik arbeitet. 1894 arbeitet er im Atelier Otto Wagners und zählt von 1885-1898 zu den Schülern Wagners an der Akademie der Bildenden Künste Wiens. Der Rom-Preis ermöglicht Plečnik 1898 Reisen nach Italien und Frankreich. 1900 arbeitet er erneut in Wagners Atelier, führt von 1901 bis 1911 sein eigenes Architekturbüro in Wien und ist von 1911-1912 Professor an der Kunstgewerbeschule in Prag. 1911 wird er zudem vom Kollegium der Akademie der Bildenden Künste als Nachfolger von Otto Wagner vorgeschlagen, erhält die Professur jedoch aufgrund von Interventionen Franz Ferdinands nicht. Von 1921 bis 1935 lehrt Plečnik an der Technischen Hochschule von Ljubljana. 1952 wird er zum Ehrendoktor der Technischen Hochschule in Wien und der Universität von Ljubljana ernannt. Plečnik stirbt 1957 in Ljubljana.

Wie bereits eingangs erwähnt, ist das Schaffen Plečniks von einer starken Dualität geprägt, die ein klassisches kunsthistorisches Zuordnen und Kategorisieren erschwert. Als Künstler der Moderne sind in seinem Werk immer starke historische, klassizistische Bezüge immanent. Im Gegensatz zu anderen modernen Architekten wollte er nie mit Vergangenen brechen, sondern schätze das „ewig Gültige“. Betrachtet man sein Werk rein oberflächlich, so fällt die starke Monumentalität seiner Bauten auf, die oft eigenwillige Fassadengestaltung. Man kommt schnell zu dem Schluss, dass dies ein sehr „modern“ denkender Mensch gewesen sein muss. Dennoch war Plečnik in seinem Denken ein recht konservativer Mensch, der der christlich-sozialen Partei nahe stand und sein Leben und Handeln an christlichen Grundsätzen ausrichtete. Gleichzeitig aber war er Mitglied eines sehr modernen und in seiner Ablehnung historistischen Gedankengutes teilweise recht radikalen Künstlerkreises, war Schüler Otto Wagners und Mitarbeiter in dessen Atelier. Das in Wien entstandene Werk wird in der Literatur gerne als das „modernste“ bezeichnet, während er sich in seiner späteren Zeit in Prag und vor allem Ljubljana noch stärker einer klassizistischen Ästhetik verpflichtete. Das Zacherl-Haus vereint in jedem Fall deutlich diese beiden Tendenzen und sticht nicht nur aus dem architektonischen Umfeld Wiens der Zeit um 1900 sondern ebenso aus Plečniks eigenem Werk heraus, besonders wenn man die ersten Entwürfe zu diesem

Gebäude kennt. François Burkhardt, Direktor des „Centre de Création Industrielle“ formuliert es kurz und klar: „*Einerseits war Plečnik ein Vertreter der modernen Architektur, andererseits ein Architekt der Klassik.*“³⁷ Auch Dr. Peter Krečič, Direktor des Architekturmuseums Ljubljana, bemerkt Plečniks „Zweiseitigkeit“, nämlich das Nebeneinander von historischen und modernen Tendenzen in seinem Werk.³⁸ Weiters schreibt er über Plečniks formale Architektursprache und Nace Šumis Beobachtung, gemäß der Plečnik, was die rationale, geometrische Harmonie von Größen und skulpturalem Beiwerk betrifft, der Renaissance verbunden ist. „*In his most classical works, Plečnik is more of a Bramante or a Palladio than a Michelangelo of our architecture.*“³⁹ Krečič geht so weit, Plečnik mit Palladio zu vergleichen und findet in deren Leben einige Parallelen. Beide Architekten begannen als Handwerker, Palladio als Steinmetz, Plečnik als Schreiner und beide haben die Architektur erst recht spät für sich entdeckt. Beide hatten einen bedeutenden Lehrer, der sie in die Welt „ihrer“ Architektur einführen sollte – bei Palladio war es Gianni Giorgio Trisino, ein Humanist der Palladio nach Rom, in die Welt der Antike brachte. Bei Plečnik sollte diese Rolle Otto Wagner übernehmen, wenn er Plečniks Rom-Reise auch nicht persönlich begleitete. Weitere Ähnlichkeiten zwischen den beiden Architekten sieht Krečič in ihrer Vielseitigkeit und ihrer breiten, kulturellen Orientierung. Palladios Bücher „*Le antichità di Roma*“ und „*I quattro libri dell'architettura*“ vergleicht er mit Plečniks Werken „*Architectura Perennis*“ und „*Napori*“. Auch im Text erkennt Krečič auffallende Ähnlichkeiten, zumindest was die Funktion des Textes – architektonischer Diskurs vom Standpunkt älterer Theoretiker – sowie die Rolle der Zeichnung betreffend, angeht. Unter Wagner wurde die Kunst des Zeichnens hoch geschätzt, es wird ihm sogar nachgesagt, seine Schüler hauptsächlich nach diesem Kriterium ausgewählt zu haben. All diese Verbindungen könnte Krečič auch als puren Zufall ansehen, gäbe es nicht weitere, grundlegende Ähnlichkeiten zwischen den beiden Architekten. Ihnen gemein ist die Grundeinstellung gegenüber historischen Formen. Im Falle Palladios die Antike, bei Plečnik die klassizistische, oder generell die historische Architektur. Besonders spannend ist Krečičs Beobachtung, dass „Klassizismus“ in diesem Falle mehr bedeutet,

³⁷ Zitat François Burkhardt in: Kat. Ausst. Villa Stuck München/ Historisches Museum der Stadt Wien 1987, S. 9

³⁸ 18.02.2010, Homepage des Architekturmuseums Ljubljana: <http://www.aml.si/tw/the-Plečnik-house/theory/concluding-remarks.html>

³⁹ 18.02.2010, Homepage des Architekturmuseums Ljubljana: <http://www.aml.si/tw/the-Plečnik-house/theory/concluding-remarks.html>

nämlich “modern”. Hier wäre demnach eine Verbindung zu sehen zwischen dem “modernen” und dem “klassizistischen” Plečnik, eine Verbindung die diese beiden Elemente nicht als Gegensätze ansieht, sondern sie miteinander vereint. Den großen Unterschied sieht Krečič darin, dass Palladio einen Stil suchte, ihn fand und dann einen “Palladio-Stil” daraus kreierte, während die Anforderungen in Plečniks Zeit viel mehr Individualität verlangte. Das Moderne der Zeit stellte den Künstler viel mehr in den Vordergrund, einen Künstler der sich selbst sucht und ausdrückt.⁴⁰ Diese Thematik ist bei Malern – man denke nur an Künstler wie Salvador Dalí oder Picasso – längst bekannt und es erscheint mir nahe liegend, dass es sich bei Architekten am beginnenden 20. Jahrhundert ähnlich verhält. Die Architekten des so genannten “Historismus” bedienten sich jeweils eines Stiles, der ihrer Meinung nach für ein Gebäude angemessenen war, so etwa Friedrich von Schmidts gotisches Rathaus, Theophil Hansens altgriechisches Parlament oder Heinrich von Ferstels Universitätsgebäude in einer renaissancezeitlichen Formensprache. Die eigene Persönlichkeit wurde dabei eher in den Hintergrund gestellt. Der Anspruch der “modernen” Architekten war hingegen ein anderer. Auch wenn es niemals Plečniks Anspruch war mit dem “Alten” zu brechen, wie es bei Kollegen seiner Zeit teilweise üblich war, so zeigt bei Plečnik schon allein durch die große Eigenständigkeit des Zacherl-Hauses gegenüber dem von Otto Wagner Gelernten, welchen Anspruch er an sich und seine Architektur stellte. Die Suche nach einer “architectura perennis”, nach dem ewig Gültigen sollte ihm dabei wohl behilflich sein. Plečnik selbst bezeichnete sich aber auch als Eklektiker und Klassizist, für ihn waren dies keine abwertenden Begriffe, da für ihn die Wahlmöglichkeit zwischen Stilen genauso viel galten wie das Erfinden von und das Suchen nach Formen.

⁴⁰ 18.02.2010, Homepage des Architekturmuseums Ljubljana: <http://www.aml.si/tw/the-Plečnik-house/theory/concluding-remarks.html>

V. DER BAUHERR JOHANN EVANGELIST ZACHERL

Von einigen Zeitgenossen “Lord Zacherl” genannt, hatte es der Geschäftsmann im Wien der Jahrhundertwende in einigen Kreisen zu Ansehen gebracht. Welchen Einfluss die Familie gehabt haben muss, kann alleine daran erkannt werden, dass das Stadthaus der Familie nicht etwa unter “Plečnik-Haus” (etwa im Vergleich zum allgemein als Loos-Haus bezeichneten Goldmann & Salatsch Haus am Michaelerplatz) in die Geschichte einging, sondern eben als das “Zacherl-Haus”.⁴¹ Alfred Stachelberger beschreibt Zacherl in seinem Vortrag von 1982 mit dem Titel “Johann Evangelist Zacherl (†1936) Katholischer Wiener Industrieller und Mäzen” als “*hochragende Persönlichkeit des österreichischen Katholizismus, eine Persönlichkeit von starken kulturellen Wirkungen.*”⁴² Zacherls enge Freundschaft mit Karl Lueger, seine Betätigung im Bereich der christlich-sozialen Jugendorganisation und nicht zuletzt seine Beschäftigung und Verehrung Richard Wagners müssen dazu führen, sich Zacherls Naheverhältnis zum Antisemitismus vor Augen zu halten. Auf dieses heikle Thema wird auch in Prelovšeks Monografie über Plečnik von 1992 hingewiesen. Ein gewisser Antisemitismus in den Gesellschaftskreisen, in denen sich Zacherl, und so auch Plečnik, bewegten, kann und darf nicht ignoriert werden. Prelovšek schließt auch nicht aus, dass Plečnik einigen antisemitischen Theorien teilweise zustimmte, besteht aber darauf, dass Plečniks Antisemitismus “*ausgesprochen verbaler Natur*”⁴³ gewesen sei und er zudem “*aufrichtig die Genialität dieses verfolgten Volkes bewunderte*”.⁴⁴

Stachelberger spricht in seinem Vortrag von 1982 über Zacherl als Kunstliebhaber. “So war ihm nicht nur der Grundriß eines Baues oder die Wahl einer Statue entscheidend; selbst die Form einer Vase, einer Nachtkastellampe (...) war ihm wichtig.”⁴⁵

Stachelberger selbst beschreibt Zacherls Stadthaus als vornehm, ohne Überladung, solide und originell.⁴⁶ Hier tritt wiederum diese interessante Dualität zu Tage, wenn im Jahre 1982 ein erzkonservativer Vertreter aus dem Arbeitskreis für kirchliche Zeit- und Wiener Diözesangeschichte von einem unleugbar rechten Standpunkt dieses Haus als solide und originell bezeichnet und Zacherls Geschmack als einen “an der Klassik aller

⁴¹ Vgl. dazu auch Sottriffers Bemerkung in: Sottriffer 1996, S. 62

⁴² Stachelberger 1982, S.5

⁴³ Prelovšek 1992, S.63

⁴⁴ Prelovšek 1992, S. 63

⁴⁵ Stachelberger 1982, S.7

⁴⁶ Stachelberger 1982. S. 7

Zeiten geschulter”.⁴⁷ Dies sind wiederum die zwei Komponenten, die uns bei diesem Haus begegnen. Einerseits von Menschen wie Altenberg und Loos bewundert, andererseits für einen christlich-konservativen Bauherren errichtet, ist das Zacherl-Haus einer klassizistischen Ästhetik verbunden und gleichzeitig für seine Zeit ungemein modern.

Zu seinem Vermögen war Zacherl durch die Übernahme des „Mottenfraß-Verhütungsmittelunternehmens“ seines Vaters im Jahr 1888 gekommen. Dieser hatte auf einer Reise nach Tiflis ein Kraut kennen gelernt, welches er zu „Zacherlin“ verarbeitete und weltweit erfolgreich verkaufte. Von diesem Wohlstand zeugt nicht nur das Stadthaus der Zacherls, sondern auch das eindrucksvolle Fabrikgebäude in Wien Döbling. Dieses Fabrikgebäude (Abb. 5), ab 1888 unter Johann Evangelists Vater, Johann Zacherl (1814 – 1888) und nach dessen Tod wohl unter Johann Ev. selbst, nach Plänen der Architekten Hugo Wiedenfeld und Karl Mayreder, errichtet, zeigt eine bemerkenswerte Architektursprache. In einer Zeit der Kolonialisierung, in der ferne Reisen in Mode kamen, erbaute man diese Fabrik mit einem tragenden Gerüst aus gusseisernen Säulen und Stahlträgern in einer Architektur, die sich islamischer Zitate bedient. So etwa die auffällige Kuppel, die Fenster mit den Säulchen oder der Dachfries – gleichzeitig aber fühlt man sich durch die Monumentalität ebenso an einen italienischen Renaissancepalast erinnert.

Nachdem die Räumlichkeiten lange Zeit für die Lagerung von Teppichen und Pelzen genutzt wurden, finden hier seit 2006, auf Initiative des Eigentümers Peter Zacherl, Kunstprojekte Raum. Junge Musiker und DJs wie Patrick Pulsinger, Fotokünstlerinnen wie Margherita Spiluttini, Multimediakünstler/innen wie Brigitte Kowanz und Björn Kämmerer werden eingeladen, ihre Arbeit zu präsentieren. Zeitgenössische Kunst wird also noch immer von der Familie Zacherl gefördert und unterstützt – genauso wie die Verbindungen zur Kirche erhalten wurden – auf der Homepage der Zacherl-Fabrik als Institution ist nachzulesen, dass diese in Verbindung mit den Wiener Jesuiten steht.⁴⁸ Über 100 Jahre später wiederholt sich also die Szenerie, bei Zacherl trifft Glaube auf Zeitgeist.

⁴⁷ Stachelberger 1982, S.7

⁴⁸ <http://www.zacherlfabrik.at/all/geschichte.html> am 10.04.2010

VI. DIE FREUNDSCHAFT ZWISCHEN BAUHERR UND ARCHITEKT

Generell verhielt sich Zacherl jedoch sehr distanziert zu zeitgenössischen, modernen Strömungen – zu liberal oder jüdisch waren ihm deren Vertreter – doch aus der geschäftlichen Beziehung zwischen Architekt und Bauherr entstand bald eine Freundschaft. Zacherl machte Plečnik mit der „katholischen Intelligenz“⁴⁹ des Landes bekannt und förderte so dessen religiösen Lebensweg. Prelovšek führt in seiner Monografie über Plečnik dessen Suchen nach einer „architectura perennis“ – einer absoluten Kunst - auf Zacherls Einfluss zurück.⁵⁰ Zu der tiefen Freundschaft zwischen ihm und Plečnik und schlussendlich auch der Auftragsvergabe konnte es wohl auch nur deshalb kommen, weil beiden eine religiöse, nämlich katholische, Grundeinstellung eigen war. Sottriffer schreibt in seinem Buch über die Familie Zacherl, in der Johann Evangelist als Patriarch beschrieben wird, dass Zacherl sich eher in Kreisen zu bewegen pflegte, die ihn in seiner Unbeirrbarkeit versicherten. *“Ein Leben abseits der neuen Weichenstellungen und Paradigmenwechsel in den Bereichen von Kultur – Theologie und Philosophie -, Kunst und Literatur (...)”*⁵¹. Umso bezeichnender also für die Freundschaft zwischen Zacherl und dem jungen Plečnik, der sich ja schließlich den modernen Strömungen nicht entzog, dass Zacherl diesen repräsentativen Bau in solch einer modernen Architektursprache verwirklichen ließ. Allerdings darf man Plečniks konservative Grundeinstellung nicht außer Acht lassen, planten er und Zacherl doch 1905 (dem Jahr des Austrittes der “Klimt-Gruppe” aus der Secession) in der Secession *“im Gegenzug zu Emanationen des Zeitgeistes”*⁵² eine Ausstellung religiöser Kunst zu veranstalten.

Sottriffer schreibt weiters über das Verhältnis der beiden: *“(...) Zacherl den Architekten seiner kindlich-demütigen Haltung wegen zu lieben lernt, während Plečnik zum “Herrn” zeitlebens ehrfurchtsvoll-ergeben aufblicken sollte, was dessen Selbstwertgefühl natürlich zupaß kam.”*⁵³ Plečnik, dessen Vater relativ früh verstorben war, sah in Zacherl wohl so etwas wie einen geistigen Führer. Auch als Zacherl ihn schon duzte, sprach Plečnik ihn immer noch mit “Herr” an.⁵⁴ Obwohl Sottriffer Zacherl keinen maßgeblichen Einfluss bei der Gestaltung des Stadthauses zuspricht, da “sein Kunst-

⁴⁹ Prelovšek 1979, S.81

⁵⁰ Prelovšek 1979, S.83

⁵¹ Sottriffer 1996, S. 89

⁵² Sottriffer 1996, S. 83

⁵³ Sottriffer 1996, S. 68

⁵⁴ Sottriffer 1996, S. 69

und Architekturverständnis nicht auf der Höhe der Zeit steht”⁵⁵ und sich dies auch nur schwer eindeutig sagen lässt, denke ich doch, dass dieses Verhältnis und der Einfluss, den Zacherl auf Plečnik hatte, nicht unterschätzt werden dürfen . Zumindest die Verkleidung mit Granitplatten (vgl. dazu das Kapitel “Granit”) und die damit einhergehende plötzliche Abwendung von der noch um 1900 geplanten ornamentalen, jugendstilhaften Fassadengestaltung könnte auf Zacherls Wunsch und Drängen zurückzuführen sein.

⁵⁵ Sottriffer 1996, S. 68

VII. DAS ZACHERL-HAUS

Praktisch in Sichtweite des Stephansdomes liegt auf dem Grundstück Brandstätte 6/ Bauernmarkt 2/Wildpretmarkt 2-4 (Abb. 6) das, von 1903-1905 nach Plänen von Josef Plečnik in Zusammenarbeit mit Franz von Krauss und Josef Tölk errichtete, ursprünglich als Stadtzentrale geplante, Wohn- und Geschäftshaus der Familie Zacherl. Zacherl kaufte 1893 zwei alte Häuser mit Fassaden zum Wildpret- und Bauernmarkt. Den Umbau des damaligen Geschäftsportals übernahmen ebenfalls die Architekten Franz von Krauss und Josef Tölk, das Reklameschild darüber entwarf Josef Maria Auchentaller. Wie eine zeitgenössische Aufnahme zeigt (Abb. 7 und 7a), war das ehemalige Geschäftsportal in Anlehnung an die Fabrik in orientalisierenden Formen gestaltet, das „Persische“ war also schon ein Markenzeichen, eine Art Corporate Identity. Es hätte also nicht verwundert, wenn nun auch bei dem Neubau ebensolche islamische oder orientalische Architekturzitate zur Verwendung gekommen wären – doch davon ist Plečniks Entwurf natürlich weit entfernt.

Da die Brandstätte verlängert werden sollte, war nun diese Fassade im Weg, daher entschloss man sich um 1900 zu einem Neubau.⁵⁶ Auf der Suche nach einem Architekten für den Neubau kam Zacherl wohl über Anraten Josef Maria Auchentallers auf Otto Wagner⁵⁷, welcher für einen internen Wettbewerb unter seinen Mitarbeitern und Schülern Otto Schönthal, Carl Fischl, Max Fabiani und Plečnik auswählte. Plečnik gewann den Wettbewerb schließlich mit einem Entwurf, der weit entfernt von dem Gebäude war, das schlussendlich ausgeführt werden sollte – vor allem was dessen Fassadengestaltung betrifft. Die Bauaufsicht sowie die Beschäftigung mit technischen Belangen erging an von Krauss und Tölk,⁵⁸ mit denen es immer wieder zu Differenzen kam und sogar so weit, dass sich Plečnik von der Planung zurückzog. Erst als sich Zacherl und Plečnik im Herbst 1902 persönlich kennen lernten und einander gut verstanden, war Plečnik bereit, die Arbeit an dem Projekt wieder auf zu nehmen.

Der einunddreißigjährige Plečnik schuf mit diesem Gebäude ein sehr eigenständiges, vom Lehrer Otto Wagner losgelöstes Werk, das vor allem durch seine Monumentalität, Geradlinigkeit und Materialität aus dem architektonischen Umfeld der Inneren Stadt

⁵⁶ Sotriffer 1996, S. 72

⁵⁷ Sotriffer 1996, S. 68

⁵⁸ Prelovšek 1979, S.83

heraussticht und für unsere Begriffe heute äußerst „großstädtisch“ wirkt. Der recht eigenartig erscheinende Grundriss (Abb. 8) ergibt sich aus der ungewöhnlichen Form des Grundstücks, die auf die Regulierung des Wiener Stadtzentrums zurück zu führen ist. Da sich Brandstätte und Bauernmarkt an dieser Stelle in einem stumpfen Winkel treffen, war das Abrunden der Fassade hier nahe liegend⁵⁹. Zudem wird dieser Gebäudeteil noch durch einen zylinderartigen Aufbau am Dach betont. Grob gesprochen ergibt sich der Grundriss aus einem Rechteck, dessen obere rechte Ecke abgerundet, die obere linke Ecke abgeschnitten ist. Auffällig ist auch das ovale Treppenhaus des Zacherl-Hauses und die im Grundriss eingezeichneten Stützen – beim Zacherl-Haus handelt es sich um einen, an drei Seiten freistehenden, Eisenbetonbau. Die Verwendung dieses noch recht neuen Materials liegt auch darin begründet, dass Plečnik der Widmung der unteren Geschosse als Geschäftslokale nachkommen musste. Eine freie Einteilung des Grundrisses bzw. das Einfügen von Zwischenwänden, wie es im Laufe der Jahre auch des Öfteren geschehen sollte, musste möglich sein. Die Lösung des Grundrisses der Geschäftslokale ist relativ modern, zeigt sie doch ein klares System – ein quadratisches Netz mit quadratischen Pfeilern.

Die bemerkenswerte Fassade (vgl. Abb. 4) zeigt eine horizontale Vierteilung. Ebenerdig befindet sich die Geschäftszone mit den, in einer Stahlkonstruktion ausgeführten, Geschäftsportalen. Diese ist durch das Mezzaningeschoss mit Fensterbändern von den drei Hauptgeschossen getrennt, in das die Fenster glatt in die mit Granitplatten verkleidete, Fassade einschneiden. Darüber schließlich, vorbereitet durch das markante Dachgeschoss mit Atlanten Franz Metzners, ein wuchtiges gekacheltes Kranzgesims und ein ausgebautes Attikageschoss aus Metall mit dem bereits erwähnten zylinderartigen Aufsatz über der “Ecke”.

Die Mittelzone der Hauptfassade zur Brandstätte besteht aus drei Geschossen in sieben Achsen, während die siebte Achse, Richtung Bauernmarkt, unmittelbar vor der Rundung, durch die Figur des Heiligen Michael von Ferdinand Andri, 1909 angebracht, abgesetzt ist. Der optische Schwerpunkt liegt also nicht, wie man hätte erwarten können, in der Mitte der Brandstätten-Fassade, sondern wurde von Plečnik etwas nach rechts versetzt. Die abgerundete Ecke mit dem zylinderartigen Aufsatz und die Figur des Heiligen gewährleisteten die Repräsentation in Richtung des Stephansplatzes. Offenbar ging es Plečnik also nicht um klassizistische Symmetrie, was als weitere

⁵⁹ Prelovšek 1992, S.62

Modernität in seinem Werk angesehen werden kann. Die Granitplatten der Mittelzone werden durch Rundstäbe aus ebenfalls poliertem Granit fixiert und gegliedert. Plečnik verzichtete bei deren Fixierung auf Mörtel und verankerte die schweren Platten mit Profilen und Eisenankern, die Lisenen, im Querschnitt einem “T” ähnlich, überdecken die Schnittpunkte der Platten.⁶⁰

Das Gebäude verfügt (wenigstens heute) über vier Eingänge. Einen zu den Geschäftslokalen an der Rundung Brandstätte/Bauernmarkt – es handelt sich dabei um ein sehr dezentes, schmales und elegantes Portal, das den Passanten durch zwei gerundete Glasflächen in das Geschäftslokal schleust (Abb. 9). Auch der zweite Eingang, der zu den Wohngeschossen führt, zeigt sich sehr zurückhaltend. (Abb. 10) Er führt zunächst in einen, mit schwarzen Marmorplatten verkleideten und durch schwarze, schlichte Granit-Säulen geschmückten Gang, der dann zur Portiersloge und ins Stiegenhaus führt. (vgl. Abb. 3) Unmittelbar neben diesem Eingang, optisch verbunden durch eine konkave Wölbung, befindet sich schließlich ein weiterer, der zum ehemaligen Geschäftslokal, in dem die Zacherlin-Produkte verkauft wurden und in dem sich heute ein Friseur befindet, führt. (Abb. 11) Der vierte Eingang ist wiederum sehr unauffällig und führt in ein weiteres Geschäftslokal.

Das Mezzaningeschoss (Abb. 12) zeigt einige sehr interessante Details. Das horizontale Band direkt über der, etwas nach hinten versetzten, Geschäftszone leitet die oberen Geschosse ein und ist durch eine rechteckige Kassettierung gegliedert, die eine Art Überrest des Fassadenentwurfs von 1903, der eine gesamte Fassadengliederung durch konzentrische Rechtecke vorsah, darstellt. Generell stellen diese konzentrischen Rechtecke/Quadrate ein beliebtes Motiv in Plečniks Schaffen dar. Ein Detail des Mezzanins kann als moderne Interpretation eines antiken Bauelements gesehen werden. Über den Fenstern gibt es ein Dekorationselement, das zusammen mit den freien Flächen zwischen den Fenstern, die durch rechteckige Metallplatten geschmückt sind, das antike Motiv der Guttæ und Metopen zitiert. Auffällig sind auch die beiden Seile direkt über dem Mezzaningeschoss, die ursprünglich dem Anbringen von Werbung bzw. Schriftzügen diente (Abb. 13), heute aber ohne Funktion ein eigentümliches und bemerkenswertes Detail darstellen. Getragen wird das Mezzaningeschoss von plastisch hervortretenden und sich nach unten hin verjüngenden Pilastern mit Kapitell (Abb. 14) - einem weiteren klassischen Motiv. Sie fallen allerdings erst bei genauerer Betrachtung

⁶⁰ Prelovšek 1992, S.67

auf und erscheinen von ihrer Dimensionierung her etwas fehl am Platze, da sie natürlich niemals im Stande wären, die wuchtige Granitfassade samt Dachgeschoss zu tragen. Es ist also auch ein Spiel mit (im Grunde überflüssigen) architektonischen Motiven, die ähnlich Blendarkaden oder vorgeblendeten Pilastern ohne tragende Funktion an vorangegangene Epochen erinnern.

Im ersten Geschoss des Wohnbereiches wölben sich die Fenster (Abb. 15) konvex in den Straßenraum, eine Lösung, zu der Plečnik auch schon in der Villa Langer in Hietzing von 1900-1901 (Abb. 16), die aber insgesamt einige barockisierende, weniger strenge Formen aufweist, kam. Diese so genannten “bay-windows” sind auch an Gebäuden anderer Wagner-Schüler, wie etwa dem Vorwärts-Verlagsgebäude an der Rechten Wienzeile 97, errichtet zwischen 1907 und 1909 von den Brüdern Gessner (Abb. 17), oder dem Artaria-Gebäude von Max Fabiani (Abb. 18) von 1901, zu finden. Franz Fammler schreibt 1906 in seinem Artikel “Die moderne Ladenfront” über eben diesen Fenstertypus: *“Die Gefahr einer durch energische Vorrückung der Fensterscheiben in die Vorderfront etwa sich zeigenden allzu flachen Fensterleibung, die vom künstlerischen Standpunkte keineswegs zu rechtfertigen wäre, ist dabei glücklich derart umgangen, dass man dem Ganzen des Fensters durch seitliche Abschrägung vorteilhaft das Aussehen eines belebenden Pfeilervorsprunges zu wahren vermag. Auch dieses erhöht an der modernen Ladenfront nicht unwirksam den Gesamteindruck geschmackvoller Besonderheit.”*⁶¹ Plečnik setzte diesen Fenstertypus dann auch in der Zone unterhalb des Gesimses (Abb. 19) wieder ein und lockerte damit die etwas starre Serialität der, das vorkragende Dachgesims tragenden Atlanten, auf. Ursprünglich gab es eine andere Lösung für die Dachzone aber das Magistrat verlangte 1904, bei der Einreichung der Pläne, eine Veränderung der Dachneigung⁶². So kam Plečnik zu der Lösung mit den Atlanten. Die Existenzberechtigung eben jener Majolika-Atlanten Franz Metzners sieht Prelovšek in Plečniks Suche nach einem Element, das die starke Betonung der vertikalen Granitleisten, die die Granitplatten fixieren, auszugleichen vermag.⁶³ Ich teile Prelovšeks Ansicht nicht, dass diese Atlanten eine Vertikalität auszugleichen vermögen - vielmehr betonen sie diese noch – und nur aus diesem Grund an dem Gebäude angebracht wurden. Zudem berichtet Prelovšek im selben Aufsatz, Plečnik hätte sich an der Fassade seines Hauses in Ljubljana eine

⁶¹ Fammler 1906, S. 2

⁶² Prelovšek 1992, S.67

⁶³ Prelovšek 1987, S. 41

verkleinerte Version von einem Metzner-Atlanten anbringen lassen.⁶⁴ Das vorkragende Dachgesims steht ganz in Wagners Tradition – diese Betonung des flachen Daches durch Vorziehen des Simses findet sich so auch schon bei der “Wagner-Villa” in Wien Hütteldorf von 1886 (Abb. 20), oder, in unmittelbarer zeitlicher als auch örtlicher Nähe zum Zacherl-Haus am bereits erwähnten Artaria-Haus von Max Fabiani, Kohlmarkt 9 (vgl. Abb. 18). Aus dieser Tradition fällt der zylinderartige Aufbau am Dach des Gebäudeteils Richtung Bauernmarkt/Brandstätte natürlich jäh heraus, außerdem wirkt das Gesims bei Plečnik deutlich schwerer und wuchtiger. Der Aufbau, mit Kupferplatten verkleidet, die ja bekanntlich schon nach kurzer Zeit oxidieren und die charakteristische grünliche Verfärbung annehmen, erfährt eine besondere Nobilitierung. Zwar bemerkt Prelovšek dass dieses Element für das secessionistische Wien völlig neuartig war⁶⁵, andererseits erinnert es doch stark an gängige, durch eine Art Turm oder kuppeligen Aufbau betonte, Ecklösungen der Spätgründerzeit.

Dass die Farbigkeit des Gebäudes - schwarzgrauer Granit, eine dunkelbraun glasierte Tonmassenverkleidung am Hauptgesims und die kupferne Dachverkleidung - auch bei den Zeitgenossen einen besonderen Eindruck erweckte, beweist ein Artikel in der Zeitschrift “Der Architekt” von 1906 in der diese als “*eigenartig*”⁶⁶ bezeichnet wird. Ebenso wurde in dem Artikel die Glattheit der Fassade hervorgehoben, auf die dann als “*gewaltiger architektonischer Akkord*”⁶⁷ das Hauptgesims mit den Dreiviertel-Atlanten folgte.

So ernst und modern das Gebäude von außen auch sein mag, so sehr sind einige Details im Inneren einer verspielten Jugendstil-Ästhetik verpflichtet. Führt der Gang, den man auf seinem Weg zur Portiersloge und dem Stiegenhaus durchschreitet noch die Strenge des Außenbaues weiter, so als würde man feierlich einen ägyptischen Grabbau betreten, links und rechts vier schwarze, monumentale und ungeschmückte Säulen, so ist man bald mit einem äußerst verspielten, fast surrealen Gebilde konfrontiert. Auf einem organisch geschwungenen Fuß scheint eine leuchtende Kugel zu schweben, das Stieengeländer aus Messingblech ist mit relieffierten Putten, Pferde- und Flohköpfen geschmückt, die nun so gar nicht zu der Strenge und Rationalität des Außenbaus passen wollen. (Abb. 20, 21) Am ersten Stiegenabsatz steht eine Variation der Lampe des

⁶⁴ Prelovšek 1987, S. 43

⁶⁵ Prelovšek 1992, S.68

⁶⁶ o. Autor 1906, S.3

⁶⁷ o. Autor 1906, S.3

Erdgeschosses, das gesamte Stiegenhaus ist mit Holzparketten verkleidet, die eine dunkle, vornehme Atmosphäre erzeugen aber im Sinne Sempers als schmückende Wandverkleidung fungieren. Und welches Material, welche Dekoration wären “natürlicher” als das Holz mit seiner Maserung? Auch die Fenster verstärken den feierlichen, fast weihevollen Charakter des Stiegenhauses. Sie wölben sich, gemäß dem ovalen Grundriss des Stiegenhauses, konkav nach außen. Überhaupt stellt dieses Motiv der konvexen und konkaven Wölbung (etwa bei den bay-windows, den Eingängen und den Fenstern im Stiegenhaus) ein interessantes und elegantes Detail des Zacherl-Hauses dar. Einige Fensterscheiben sind mit Glasmalereien ausgestattet, die mittelalterliche Kopien und Bundesländerwappen darstellen und schon ein Verweis auf Plečniks spätere Tätigkeiten und Verdienste in der Erneuerung sakraler Kunst sind. (Abb. 22) Die Wände sind geschmückt mit, was ihre Platzierung und Hängung anbelangt, etwas gewöhnungsbedürftigen Reproduktionen Alter Meister in Rahmungen aus der Bauzeit.

Was die Verwendung von neuen Materialien betrifft, blieb Plečnik eher zurückhaltend. So geht die Verwendung von Stahlbeton angeblich auf von Krauss und Tölk zurück. Dieser wurde für die tragenden Pfeiler der unteren beiden Etagen und die Decken verwendet.⁶⁸ Zacherl hatte sich an Eduard Ast gewandt, der die Lizenz für das französische Patent einer monolithischen Konstruktion von Francois Hennebique aus dem Jahr 1899 hatte, welcher erstmals 1879 mit Beton arbeitete. Danach folgten jahrelange Versuche und schließlich die Patentierung seines Systems 1892.

Bei der Baupolizei befindet sich ein Plan vom 6. Dezember 1905 für einen “Reclame-Candelaber”, der vor dem Haus aufgestellt werden sollte. (Abb. 23) An welcher Stelle, und ob er tatsächlich aufgestellt wurde, lässt sich nicht sagen. Der Candelaber könnte aber auch ein Hinweis darauf sein, dass der Eingang zum Geschäft, der wie erwähnt sehr unauffällig war, als zu versteckt empfunden wurde und man sich dazu entschloss, einen weithin gut sichtbaren Leuchter als Hinweis aufzustellen. Auf einer kannelierten Säule, die unten mit einem Band, oben mit drei Bändern umfasst ist, sitzt eine Art Zylinder mit der Aufschrift: *Zacherl, um die Ecke, Wildpretmarkt 4*, obenauf sitzt eine Leuchtkugel. Man kann also davon ausgehen, dass der Leuchter nicht unmittelbar vor dem Geschäftsportal aufgestellt werden sollte, sondern am Bauernmarkt.

⁶⁸ Prelovšek 1992, S. 64

VIII. DIE FASSADENSKULPTUR

VIII.1. Franz Metzner und der “archaisierende Monumentalismus”

Einen wesentlichen Teil der Fassade bilden natürlich Franz Metzners Atlanten und Ferdinand Andris Figur des Erzengels Michael. Der 1870 bei Pilsen geborene Metzner war Steinmetz und Bildhauer arbeitete unter anderem in Breslau, Zwickau, Dresden, Hamburg, reiste nach Italien und Paris, wo seine Skulpturen auf der Weltausstellung von 1900 große Anerkennung erhielten. Metzner präsentierte große Vasen und Schalen mit Pflanzendekor und naturalistischen Details, zudem bediente er sich einer fremdartigen Symbolik, Pötzl-Malikova spricht von antropomorphen Jugendstilvasen, vergleicht diese mit Werken Rivières und Bigots.⁶⁹ Nachdem ihm sein Wettbewerbsentwurf für ein Kaiserin-Elisabeth-Denkmal im Wiener Volksgarten den vierten Platz brachte, erhielt er 1903 eine Professur für die Modellierklasse der Wiener Kunstgewerbeschule. Dass Plečnik auf Arbeiten Metzners zurück greift liegt nahe, wenn man sich dessen Verbindung zu, und auch sein Ansehen in, der Wiener Secession am Beginn des neuen Jahrhunderts vor Augen hält. Pötzl-Malikova bemerkt in ihrem Text, dass die Wiener Zeit eine Beruhigung und Sammlung in Metzners Schaffen mit sich bringt, die “Bewegtheit” der Berliner Zeit weicht einer statischen, hieratischen Strenge⁷⁰, wie sie definitiv auch in den Skulpturen am Zacherl-Haus zu sehen ist. Metzner stand also in Kontakt mit einigen Wiener Künstlern der Secession und der Wiener Werkstätte, so arbeitete er auch mit Josef Hoffmann an der Ausschmückung des Palais Stoclet (1905-1911) in Brüssel. Aus dieser Zeit stammen auch die Entwürfe zu den Bildhauerarbeiten am Leipziger Völkerschlachtendenkmal von Bruno Schmitz, die wohl bekannteste Arbeit Metzners. Er verließ Wien 1906, ging nach Berlin und fertigte in der folgenden Zeit die “Schicksalsmasken”, den Reiterfries, die Monumentalfiguren in der Ruhmeshalle und die zwölf fast dreizehn Meter hohen “Krieger der Freiheitswacht” an der Außenkuppel für das Denkmal an.

Seine Arbeit zeichnet sich durch Sinn für Stilisierung und ein intensives Verhältnis zur Architektur und zum monumentalen Stil aus.⁷¹ Die Atlanten am Zacherl-Haus sind ebenfalls sehr monumental und kubisch gestaltet. (Abb. 24) Eisenwerth spricht in

⁶⁹ M. Pötzl-Malikova 1977, S.12

⁷⁰ J.A. Schmoll 1977, S.16

⁷¹ J.A. Schmoll 1977, S.7

seinem Text von einem aus dem Jugendstil herauswachsenden Monumentalismus und einer Strömung in der europäischen Kunst, die sich zur *“griechischen Spätarchaik, zum Ägyptischen und Assyrischen, zum Ostasiatischen und Mexikanischen”*⁷² hinwendet. Wie bereits erwähnt, spielten auch für Plečnik die antike Architektur und auch ägyptische Einflüsse eine wesentliche Rolle. Eisenwerth wirft das Stichwort *“Wunsch nach Ursprünglichkeit”* ein, er nennt es in Zusammenhang mit einer Strömung, die schon im Frankreich der 1890er Jahre seinen Anfang fand - etwa im Exotismus eines Gauguin oder den Nabis. Dieser Wunsch kann auch in Verbindung mit der abwehrenden Haltung, die die modernen Architekten gegenüber dem Stil des Historismus einnahmen, gesehen werden. Möglicherweise liegt darin auch Plečniks Suche nach einer *“architectura perennis”* begründet, etwas ewig Gültigem und Archaischem, das er am ehesten in der Kunst der Ägypter oder der alten Griechen zu finden meinte. Dieser Aspekt steht außerdem in Zusammenhang mit der Thematik einer *“gewachsenen”* Architektur (siehe Kapitel XI.3. *Peter Altenberg und Sempers Bekleidungstheorie*). Eisenwerth ordnet Metzner einer Gruppe zu, die zwischen einer Gruppe von stark architektonisch denkenden Bildhauern, den Kubisten und dem Bauhaus steht.⁷³

⁷² J.A. Schmoll 1977, S.8

⁷³ J.A. Schmoll 1977, S.9

VIII.2. Der Heilige Michael von Ferdinand Andri

Natürlich kann man die Existenzberechtigung der monumentalen Michaelsfigur (Abb. 25), wie das in der Literatur oftmals nachzulesen ist, durch das Vertreiben von unreinen Geistern, also einer Anspielung auf das Insektizid Zacherlin, erklären. Bedenkt man jedoch, wofür sich der Bauherr einsetzte, nämlich seine christlich-sozialen Grundsätze, und welche Rolle er in der Gesellschaft spielte, so erscheint die prominente Figur des Heiligen Michael an der Fassade in einem anderen Licht. Es ist beinahe eine Art militanter Glaube der hier symbolisiert wird - bedenkt man, dass der Heilige Michael auch als Schutzpatron der Soldaten gilt. Dieser Glaube spielt nun mit einer überaus modernen Architektur zusammen – und das ist sehr ungewöhnlich. Eine solches Zusammenwirken von Tradition und Moderne ist nicht zu jeder Zeit denkbar, vor allem ab den 20er/30er Jahren wäre es schwer vorstellbar, dass ein konservativer, christlich-sozialer Bauherr sich solch ein modernes Gebäude errichten lässt – von all den antiken, klassizistischen, “ewigen” Aspekten des Zacherl-Hauses einmal abgesehen.

Ein Zeitgenosse äußert sich zur Figur des Heiligen Michael folgendermaßen:

*“...verdient Andris St. Michael schon darum Beachtung, weil der die schöne, aber leider ganz in Vergessenheit geratene Sitte kunstsinnigen Altwiener Bürgertums, die Wohnhäuser von Künstlerhand mit Wahrzeichen schmücken zu lassen, auf vorbildliche Weise wieder belebt hat.”*⁷⁴

Die Entwürfe zum Heiligen Michael stammen von Plečnik selbst, Ferdinand Andri, ein Freund Plečniks, war lediglich für die Ausführung zuständig. Angebracht wurde die Figur am Tag des Heiligen Michael im Jahr 1909 - recht programmatisch - und gewissermaßen PR-tauglich, wie man es heute ausdrücken würde. Ferdinand Andri wurde 1871 in Waidhofen an der Ybbs geboren und starb 1956 in Wien. Er absolvierte zunächst eine Holzschnitzerlehre, war aber eigentlich Maler und ist weniger für seine bildhauerischen Arbeiten bekannt. Von 1887 bis 1891 studierte er an der Wiener Akademie bei Berger und Lichtenfels. Von 1899 bis 1909 war Andri Mitglied der Wiener Secession, 1905/06 sogar deren Präsident. Andri und Plečnik verband eine Freundschaft, beide waren sehr religiös und arbeiteten gemeinsam am Bau der Kirche zum Heiligen Geist in der Herbststraße in Wien Ottakring, einem weiteren sehr modernen Wiener Hauptwerk Plečniks (Abb. 26). Hier entwarfen sie gemeinsam den

⁷⁴ Weixlgärtner 1982, S. 17

Hochaltar.⁷⁵ 1920 schreibt Weixlgärtner über die Figur des Heiligen Michael: *“Der heilige Michael, den Andri als künstlerisches Wahrzeichen für das von Plečnik erbaute Granithaus an der Ecke von Wildpret- und Bauernmarkt geschaffen hat, ist nicht nur, im Grunde genommen, ein religiöser Vorwurf, sondern überdies die umfänglichste und wohl auch bedeutendste Arbeit, die vom Bildhauer Andri herrührt.”*⁷⁶ Hier muss angemerkt werden, dass Plečnik die Entwürfe lieferte und Andri diese eigentlich nur ausführte. Der aus Holz geschnitzte Erzengel, der erst danach in Kupfer getrieben wurde, war auf der XXX. Ausstellung der Secession im Jahr 1908, also noch bevor die kupferne Version am Zacherl-Haus angebracht wurde, zu sehen. Interessant ist, dass sie 1911 am Bau, in dem auf der Internationalen Kunstausstellung in Rom die österreichischen Arbeiten zu sehen waren, und der von Josef Hoffmann stammte, noch einmal angebracht wurde.⁷⁷

⁷⁵ Weixlgärtner 1982, S. 15

⁷⁶ Weixlgärtner 1983, S. 16

⁷⁷ Ebd.

IX. DIE ENTWÜRFE | 1900 – 1903

Da Plečnik laut Prelovšek mit seiner Kombination von Putz und keramischen Platten bei der Villa von Hans Loos von Losimfeldt in Melk (1901-1902) (Abb. 27) nicht zufrieden war, entwarf er für das Zacherl-Haus eine einheitliche Fassade. Ob dies wirklich den radikalen Wandel in Plečniks Entwürfen rechtfertigen kann?

Moravánszky bemerkt: “Die Fassadenteppiche der Secession verschwanden um 1902. Ihre Stelle wurde von glatten, glänzenden, industriell wirkenden Oberflächen eingenommen.”⁷⁸ Die Entwicklung in Plečniks Fassadenentwürfen in der Zeit zwischen 1900 und 1903 demonstriert und unterstreicht diese Feststellung sehr deutlich. Der von Zacherl gekaufte Entwurf von 1900 (Abb. 28) unterscheidet sich nicht nur grundlegend von einem Entwurf aus dem Frühjahr 1903, sondern auch von dem ausgeführten Bau. Er entspricht stilistisch aber im Allgemeinen dem, was in der Wagner-Schule um 1900 auch von anderen Schülern an Entwürfen bekannt ist. Als anschauliche Vergleichsbeispiele mögen die, 1902 in “Der Architekt” publizierten, Entwürfe von August Ungethüm, Ferdinand Elsner oder auch Wunibald Deiningers Entwurf einer Hotelfassade, auf die im folgenden Kapitel noch genauer eingegangen wird, dienen.⁷⁹

⁷⁸ Moravánszky 1995, S. 18

⁷⁹ Abbildungen in: Walter Zednicek, Otto Wagner und seine Schule, Wien 2008, S.78 (Ungethüm und Elsner) bzw. S. 84 (Deininger)

IX.1. Der erste Entwurf | 1900

Man erkennt ganz deutlich drei Arten der Fassadenbehandlung und könnte meinen, Plečnik könne sich nicht recht für eine Variante entscheiden. Welche spontanen Assoziationen ergeben sich beim Betrachten der Fassade des ersten Entwurfes Plečniks? Zunächst - und die Reihenfolge entspricht der horizontalen Dreiteilung - Postsparkasse, oder Kirche am Steinhof, dann möglicherweise das Zacherl-Haus an sich und zuletzt Wagners Majolikahaus bzw. Plečniks Villa Langer in Hietzing von 1900/01.

Die Fassade des Geschäftsbereiches und des Mezzaningeschosses zeigt sehr deutlich die Beschäftigung mit neuen Möglichkeiten der Fassadenverkleidung im Umkreis Wagners auf die im Kapitel XI. "Die Fassade" noch genauer eingegangen wird. Besonders interessant ist aber, dass Plečnik hier seinem Lehrer scheinbar zuvor kommt. Er plant eine Fassade, die, durch deutlich sichtbare Nägel fixierte⁸⁰, Marmorplatten zeigt. Dies geschieht relativ zeitgleich mit Wagners Kirche am Steinhof (Abb. 29) (1902 - 1907) und der Postsparkasse (Abb. 30) (1903 – 1906). Wer hier wen beeinflusste bleibt fraglich, fest steht jedenfalls, dass Max Fabiani beim Artaria-Haus aus dem Jahr 1901/02 bereits zu einer ähnlichen Lösung der Plattenbefestigung, die in weiterer Folge sehr populär werden sollte, fand.

Wenn das zweite Segment bereits Assoziationen mit dem ausgeführten Zacherl-Haus zulässt, so beziehe ich mich auf die glatte, durch Lisenen gegliederte Fassade oberhalb des Mezzanins. Eine Leiste, die nicht etwa oberhalb der Fenster ansetzt, sondern die Querbalken der Fensterkreuze aufnimmt, bildet eine Zäsur. Über dieser Leiste befindet sich nun die dritte Zone, die mit ihrer floralen, jugendstilhaften Ornamentik stark an Wagners Majolika-Haus (1898) auf der Wienzeile erinnert (Abb. 31), oder auch an Plečniks Fassade der Villa Langer von 1900/01 (vgl. Abb. 16).

Das Zacherl-Haus zeigt heute eine Lösung, bei der die „Basis“, also die Ebene der Geschäftslokale in der Flucht etwas zurückversetzt erscheint (Abb. 32), zudem sind die einzelnen Achsen um einiges breiter und monumentaler ausgeführt worden, als es der Entwurf von 1900 zeigt. Eine Innovation bzw. ein Bruch mit der Tradition, der beim Zacherl-Haus zu sehen ist, und auf den noch eingegangen wird, kündigt sich auch in

⁸⁰ Diese Eisenanker sind aber viel zu kurz um die Platten zu halten, daher liegen diese auf einem Mörtelbett; Quelle: <http://deu.archinform.net/arch/10.htm> (22.06.2010) So täuschen die Nägel eine Funktionalität vor, die eigentlich reines Ornament bzw. Zierde ist.

diesem Entwurf schon an: Das Prinzip des massiven Gebäudesockels wird nämlich umgekehrt oder hier wenigstens aufgehoben. Über die spezifischen Materialien lässt sich an Hand der Entwurfszeichnung nicht viel aussagen. In “Der Architekt” ist aber nachzulesen, dass die Mauerflächen im Entwurf verkachelt, die Fensterrahmen und Laibungen aus Granit und das vierte Geschoß in Stampfbeton gedacht waren, wobei die Kacheln nicht glatt, sondern mit Wülsten versehen und zu einem Ornament verbunden werden sollten.⁸¹ Damjan Prelovšek hingegen spricht bei dem Entwurf von geschliffenen Marmorplatten im Erdgeschoss und im Mezzanin, die eben mit jenen erwähnten Metallnägeln fixiert werden sollten.⁸² In den nächsten beiden Etagen scheint es sich laut Prelovšek auch um Marmorplatten zu handeln⁸³, und hier ist auch die bereits erwähnte Gestaltung mit der lisenenartigen Befestigung zu sehen.

Prelovšek weist darauf hin, dass Plečnik auf eine strenge vertikale Zäsur im Sinne Wagners verzichtet und so eine Vereinigung der Fassadenteile erreicht. Er verändert am Gebäudeteil an der Ecke Bauernmarkt/Brandstätte nur den Rhythmus, indem er jeweils drei Fenster in den vier Obergeschossen nebeneinander anordnet und die Fenster links und rechts mit kleinen Balkonen versieht.⁸⁴ Plečnik hat in diesem Entwurf einige Skulpturen vorgesehen. An der Ecke, gewissermaßen der “Hauptfassade“, rechts oben eine stehende, links eine auf dem Entwurf nicht näher definierbare Figur (möglicherweise kniend). Neben dem Haupteingang befinden sich vier weitere Figuren. Prelovšek spricht lediglich von vier Figuren, welche die vier Jahreszeiten darstellen sollten.⁸⁵ Das Dach ist noch nicht flach sondern entspricht dem Typus eines Satteldachs. Auch für den Grundriss dürfte es andere Pläne gegeben haben, so ist der Haupteingang hier an der Fassade der Brandstätte zu finden und nicht wie im ausgeführten Bau, etwas versteckt am Wildpretmarkt.

Die folgenden Vergleiche mit Entwürfen anderer Wagner-Schüler um 1900 sollen die Innovationskraft des ausgeführten Zacherl-Haus-Entwurfes noch deutlicher zeigen, da der Entwurf von 1900 in dieser Hinsicht kaum nennenswerte Neuerungen zeigt und fest mit damals “modernen” Elementen der Fassadengestaltung arbeitet. So zeigt ein Vergleich mit dem Hotel-Entwurf Wunibald Deiningers (Abb. 33) etwa ebenso eine

⁸¹ o. Autor 1906, S. 3

⁸² Prelovšek 1992, S.63

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Prelovšek, 1992, S.63

⁸⁵ Ebd.

multiple Lösung der Fassadenverkleidung hinsichtlich des Materials. Die Fassade ist in horizontale Schichten unterteilt, die ihrerseits entweder durch horizontale Linien, eine wellenförmige Zeichnung oder hochrechteckige Felder, die an Plečniks Entwurf erinnern, gegliedert sind. Auch der Gebäudeabschluss mit einer Art wellenförmigen Bordüre ist bei Deininger zu finden. Besonders ein Entwurf Ungethüms (Abb. 34) zeigt eine ähnliche Dimensionierung des Geschäftsportals, das ebenfalls zweigeteilt ist. Auch ein Entwurf Elsners (Abb. 35) zeigt eine solche Proportionierung und Dreiteilung der Fassade. Allerdings zeichnet Plečniks Entwurf, der noch dazu schon zwei Jahre früher entstand, eine relative Schmucklosigkeit im Vergleich zu den Entwürfen Elsners und Ungethüms aus. Vor allem zwischen den einzelnen horizontalen Zonen fehlen auffällige Dekorationselemente. Wohl in dem Bestreben, eine allzu starke Betonung der Horizontalen durch eine vertikale Untergliederung bzw. ornamentale Dekoration auszugleichen, fehlt es diesem ersten Entwurf Plečniks meiner Meinung nach an Konsistenz und einer klaren Aussage. Der von Otto Schönthal eingereichte Entwurf (Abb. 36) hingegen erscheint viel ruhiger und zurückhaltender. Die unteren beiden Etagen sind, wie anzunehmen war, als Geschäftslokale gestaltet und setzen sich deutlich von den oberen weiß verputzten (?) Geschossen ab. Die Lösung des Attikageschosses sowie des Daches erscheinen "modischer" als bei Plečnik und orientieren sich mehr an den Dächern Wagners. Die Lorbeerkränze sind ein typisches Element des Wiener Jugendstils. Während Schönthal aber beide Ecken abrundet, eine jedoch besonders durch Balkone und eine andere Oberflächenbehandlung betont, gibt es bei Plečnik schon um 1900 die Idee, einer abgerundeten Ecke (Brandstätte/Bauernmarkt) eine rechtwinkelige (Brandstätte/Wildpretmarkt) entgegen zu halten.

Da es Unstimmigkeiten mit den beiden Baumeistern Krauss und Tölk gab, wurde Plečniks erster Entwurf jedoch nicht ausgeführt und Plečnik zog sich zurück. Da Zacherl mit den Entwürfen von Krauss und Tölk aber nie so recht zufrieden war⁸⁶ und es sich ergab, dass er und Plečnik sich persönlich kennen und schätzen lernten, kam es im Frühling 1903 zu einem weiteren Entwurf.

⁸⁶ Vgl. Damjan Prelovšek 1979, S.87

IX.2. Der zweite Entwurf | 1903

Als die Arbeiten im Frühling 1903 erneut aufgenommen wurden, folgte eine weitere Fassadenvariante (Abb. 37). Sie zeigt einen Entwurf, in dem die Fassade des Wohnbereiches gänzlich durch konzentrische Rechtecke bedeckt ist. Dieses Motiv findet sich bei Plečnik immer wieder und ist auch am ausgeführten Bau noch als Band mit konzentrischen Rechtecken im Mezzaningeschoss zu sehen. Die Fenster der Wohngeschosse sind nun annähernd quadratisch und das Mezzaningeschoss und sein Verhältnis zum Geschäftsbereich verweist schon auf den ausgeführten Bau.

Prelovšek sieht in den Figuren im Attikageschoss einen Rückbezug auf die Fassade des Hauses Weidmann mit seinen Putti (Abb. 38), mir scheint die Serialität und Unbewegtheit der im Plan eingezeichneten Skulpturen aber schon vielmehr in Richtung der Atlanten Metzners zu verweisen, wobei Plečnik diese angeblich erst im Frühjahr 1904, als der Magistrat eine Veränderung der Dachneigung verlangte, im Zuge der Suche nach einer neuen Lösung mit einplante.⁸⁷ Ein interessantes Detail ist die Statue, die schon 1903 auf den 1909 angebrachten Heiligen Michael verweist. Mit etwas Phantasie erinnert diese Figur an eine ägyptische Statue, an den Totengott Anubis etwa – der von den Griechen mit dem “Seelengeleiter” Hermes gleich gesetzt wurde. Spinnt man diesen Gedanken weiter, so findet man im Christentum die Entsprechung des “Seelengeleiters” im Erzengel Michael.

⁸⁷ Prelovšek 1992, S. 67

X. DAS ZACHERL-HAUS IM KONTEXT

X.1. Innerhalb des Werks von Plečnik

Neben den eben behandelten Entwürfen sollen jene Bauten Plečniks, die kurz vor dem Zacherl-Haus entstanden sind, zeigen, welche Wandlung es im architektonischen und gestalterischen Anspruch des Architekten gab. In Bezug auf seine aufkommende Ablehnung der Secessions-Kunst sagte Plečnik schon 1902: *“Ich schrie, jetzt schreie ich nicht mehr, ich suche mich selbst, dort, wo ich mich finde, versuche ich, wie eine Spinne den Faden an die Tradition zu knüpfen und aus ihm ein eigenes Netz zu spinnen.”*⁸⁸ Um 1900/01 gestaltete Plečnik die Fassade der Villa Langer (vgl. Abb. 16) in Wien, Hietzing. Sie zeigt eine leichte Schwingung zur Straße hin, auch die großen Fenster sind gerundet und die Fassade ist zudem gänzlich von einem groben Ornament bedeckt, das sehr plastisch in den Putz einschneidet. Zwei Fenster im Erdgeschoß zeigen eine sehr verspielte, fast organische Form. Die der Straßenseite abgewandte Seitenfassade bleibt sehr streng und klar gegliedert. 1901 folgte als nächster Auftrag die Villa Loos in Melk (vgl. Abb. 27), die Plečnik gemeinsam mit Josef Czastka plante. Die Fassade zeigt wiederum eine loggia-artige, fast barocke Wölbung mit darüber liegendem Balkon mit verspieltem, secessionistischem Geländer und nahezu trapezförmigen Öffnungen unterhalb. Sie ist bestimmt von einem Wechsel verschiedener Materialien, so etwa zweifarbige Kacheln, aufgerauter Verputz und Ziegel. Sind diese frühen Entwürfe ein Spiel zwischen neobarocken und klaren, strengen Formen, so zeigt sich das 1901/02 geplante Mietshaus Langer (Abb. 39) auf der Rechten Wienzeile ausschließlich in klaren Formen, die lediglich durch Wellenlinien im obersten Geschoss aufgelockert werden. Schon hier ist die Umkehr des Prinzips, dass das Schwere zuunterst zu stehen hat, wie es dann auch beim Zacherl-Haus zu sehen ist, zu beobachten. Das erste Obergeschoss zeigt recht tiefe Einschnitte. Unterhalb der Fenster befindet sich jeweils ein Feld mit einer Quaderung, wie sie auch in einem Entwurf zum Zacherl-Haus von 1903 zu sehen ist und sich als kleiner Überrest im Mezzanin-Geschoss des tatsächlich ausgeführten Baues wieder findet. Neben dem, im Sinne Wagners, weit vorkragenden Dachgesims und seinem verspielten Dekor sind die über Eck geführten Balkone erwähnenswert. Nicht nur, dass sie zu einer Vereinheitlichung der beiden Fassaden führen⁸⁹, sie verfügen zudem noch über Glasböden - eine für diese Zeit wohl recht

⁸⁸ Zitat in: Ausst. Kat. Villa Stuck München/Historisches Museum der Stadt Wien 1987, S. 34

⁸⁹ Zitat in: Ausst. Kat.: Villa Stuck München/Historisches Museum der Stadt Wien 1987, S. 34

ungewöhnliche und innovative Lösung. Hier kündigt sich auch schon die strenge Axialität der Fensterreihung an, auch die Monumentalität des Zacherl-Hauses scheint hier vorweg genommen. Auf den Zusammenhang des Zacherl-Hauses mit der Granitschale und dem Obelisk, die Plečnik für die Prager Burg in den 20er Jahren plante, wird noch eingegangen.

X.2. Innerstädtischer Kontext - Zum architektonischen Umfeld um 1905

Besonders erwähnenswert, weil in direktem Dialog mit dem Zacherl-Haus, steht das Gebäude “Zum roten Igel” am Wildpretmarkt Nr. 1, das noch dazu von Plečniks Kollegen Max Fabiani von 1904 – 1906 überformt, ursprünglich von F. Riess erbaut wurde. Nach Kriegsschäden im Jahr 1945 wurde der Fassadendekor entfernt,⁹⁰ (Abb. 40) eine Aufnahme von 1905 (Abb. 41) zeigt noch den sehr plastischen, vegetabilen Dekor der stark an Plečniks Fassade der Villa Langer in Hietzing (vgl. Abb. 16) erinnert. Wie beim Zacherl-Haus handelt es sich auch hier um ein Wohn- und Geschäftshaus. Es zeigt eine secessionistische Formensprache mit Majolikarelief und ist durch Erker gegliedert. Das Portal schneidet schräg ein und zeigt noch die originale Holztür und ein secessionistisches Foyer.⁹¹ An künstlerischer Innovation hat das Haus “Zum roten Igel” dem Zacherl-Haus kaum etwas entgegen zu setzen. Dessen war sich der, sonst für seine so interessanten und auch für Plečnik inspirierenden Bauten (so etwa das Artaria-Gebäude am Kohlmarkt, oder Portois & Fix) bekannte Architekt wohl bewusst. Er verteidigte sich mit dem Argument, dass der Grundriss nicht von ihm stamme und er selbst erst, als man mit dem Bau bereits begonnen hatte, dem Objekt “*einige äußere Charakteristik*” geben konnte.⁹² Das heißt wohl, dass Fabiani hier nur für das Anbringen äußerer Gestaltungsmerkmale verantwortlich ist und selbst diese, wie etwa das “*gleichgültige*” Ornament führt er auf den Bauherren und dessen Wunsch nach barocken Reminiszenzen zurück. Der Vergleich dieser beiden Bauten ist deshalb so spannend, weil er das Nebeneinander zweier Stile zeigt: Der eine, dem Secessionsstil verhaftet, zeigt ein Gebäude mit seinem zwar hübschen, aber anspruchslosen Ornament,

⁹⁰ Dehio 2003, S. 900

⁹¹ Dehio 2003, S. 900

⁹² Zitat in: Pozzetto 1983 S. 108

dessen sich der Schöpfer sogar zu schämen scheint – während der andere im zeitgenössischen Wien kaum Vergleichbares finden lässt. So zeigt der Vergleich deutlich die Neuerungen der Zeit, das, was irgendwie schon überholt schien – eine ornamentüberzogene Fassade, die im Majolika-Haus nur wenige Jahre zuvor ihren Protagonisten hat – und das, was ebenso zur selben Zeit möglich war, sich aber nicht recht zuordnen lässt.

1889/99 wurde von Ferdinand Dehm und Franz Olbricht der Moserhof (Abb. 42) erbaut, ein späthistoristisches Wohn- und Geschäftshaus mit neobarocken und frühsecessionistischen Formen. Die Rückfassade (Wildpretmarkt 3) zeigt eine durchgehend genutete Fassade mit Seitenrisaliten (Diamantquaderung, pilastergerahmte Mittelachse mit gerader Verdachung und Kugelaufsätzen, Maskendekor) und eine additive Fensterreihung. Im Mittelteil ist ein Wappendekor zu sehen. Das Gebäude zeigt ein hohes, schmales Rechteckportal mit gerader Verdachung auf frühsecessionistischen Konsolen und eine etwas reicher gestaltete Vorderfassade im Sockel und in den beiden obersten Geschossen.⁹³ Das Gebäude am Wildpretmarkt 7 (eigentlich Rückfassade von Tuchlauben 18) wurde 1894 ebenfalls von Ferdinand Dehm und Franz Olbricht erbaut. Es handelt sich um ein späthistoristisches Wohn- und Geschäftshaus mit zweigeschossigem Sockel mit rustizierten Pilastern, einem Hauptgeschoss mit Ädikulen und Balustraden im Parapet.⁹⁴ (Abb. 43)

Versucht man also, sich einen Eindruck davon zu schaffen, in welchen baulichen Zusammenhang das Zacherl-Haus damals gestellt wurde, so zeigt sich, dass die es umgebenden Gebäude zwar alle sehr nobel und aufwändig sind/waren, jedoch keineswegs als “modern” zu bezeichnen sind, sondern im Stile des repräsentativen Späthistorismus gehalten waren – dem konnte selbst Max Fabiani nichts entgegen setzen. Nachdem im Krieg die meisten Gebäude der Brandstätte (1-5 und 7-9) zerstört oder beschädigt worden waren, finden sich in unmittelbarer Umgebung des Zacherl-Hauses auf der Brandstätte heute auch viele Nachkriegsbauten. Stellt man verwundert fest, dass das 1905 fertig gestellte Gebäude heute nicht unbedingt sofort aus seiner nachkriegszeitlichen Umgebung heraussticht, so kann dies entweder auf Plečniks Modernität verweisen, oder aber auch ein Hinweis darauf sein, mit welchem Bezug die Architekten der 50er und 60er Jahre bauten. Das Gebäude auf Brandstätte Nummer 7-9

⁹³ Vgl. Dehio 2003, S. 884

⁹⁴ Vgl. Dehio 2003, S. 885

(Abb. 44), also genau gegenüber des Zacherl-Hauses, erbaut 1958/62, scheint das Zacherl-Haus zu zitieren - die Architekten Wisner, Pfaffenbichler und Bramer planten eine Fassade mit genuteten Granitplatten im Sockel und einer lisenengegliederten Mosaikfassade.⁹⁵ Auf Brandstätte Nr. 4 erhebt sich heute ein Gebäude aus dem Jahr 1956/60, erbaut von den Architekten Siegfried Theiss, Hans und Walter Jaksch, Bruno Döskari und Norbert Schölsinger. Die zweigeschossige Geschäftszone ist durch Marmorpfeiler, die Zone darüber mittels eines gerasterten Verputzes, gegliedert.⁹⁶

(Abb. 45)

X.3. Im Kontext mit Entwicklungen in den USA –

Die Schule von Chicago

In der Literatur finden sich kaum Anspielungen und Verweise auf einen möglichen Zusammenhang mit Entwicklungen in den USA. Zwar gibt es diese Aussage Plečniks, wonach ihn nach seiner Rom-Reise die “moderne” Architektur nicht mehr beeindrucken könne - er spricht dabei von den Pariser Bauten - doch kein Künstler kann sich so ganz dem Einfluss, den Zeitgenossen und Zeitgeist auf ihn ausüben, entziehen.

Es wesentlich zuerst die Frage zu stellen: Was war um 1905 modern, oder besser, was war *bisher* modern? Die Antwort lautet: Der Secessionsstil. Das Ornament. Und ganz überwindet Plečnik diese Formenwelt bei aller Strenge und Vornehmheit der Zacherl-Fassade ja auch nicht, man denke nur an die organischen, fließenden Formen des Stiegenhauses. Doch wenn Plečnik hier um 1905 an der Spitze einer neuen Generation steht, die bereits mit dem Jugendstil bricht, woran orientierte er sich dann? Ist einzig und allein die Antike seine Inspirationsquelle, oder etwa Palladio - wie die Villa Grassberger (Abb. 46) zeigt? Zusammenfassend lässt die Beschäftigung mit zeitgleichen Entwürfen anderer Wagnerschüler im Vergleich mit dem Zacherl-Haus einen besonderen Unterschied erkennen: während die meisten Entwürfe seiner Kollegen sehr hell, luftig und leicht erscheinen, und dies wohl als ein Merkmal der secessionistischen Architektur bezeichnet werden darf, zeigt das Zacherl-Haus eine

⁹⁵ Vgl. Dehio 2003, S. 657

⁹⁶ Vgl. Dehio 2003, S. 657

monolithische Schwere und Eleganz, die jedoch der besagten Leichtigkeit entbehrt und mehr an amerikanische oder englische Vorbilder denken lässt.

Das Zacherl-Haus ist natürlich kein *skyscraper* im Sinne der „Schule von Chicago“, schon bei der Herangehensweise zeigen sich Unterschiede. Während die Architekten der “Schule von Chicago” oftmals Ingenieure waren, denen theoretische Probleme wenig Kopfzerbrechen bereiteten, war Plečniks Schaffen stets bestimmt von einer hohen theoretischen, nämlich moralischen Grundeinstellung. Dennoch finden sich einige Parallelen zwischen der Architektursprache der ab etwa 1880 entstandenen Hochhausbauten in Chicago und Plečniks Zacherl-Haus. Sie lassen vermuten, dass Plečnik sich auf seiner Suche nach der Überwindung des “Modernen” an diesen Gebäuden orientierte. Möglicherweise führte Plečnik die Arbeit an der Ausstattung des Pavillons für die Weltausstellung in St. Louis 1904 zur Beschäftigung mit der amerikanischen zeitgenössischen Architektur, bedenkt man, dass sich die Entwürfe vor 1903 mit ihrer verspielten Jugendstil-Ornamentik deutlich von der klaren, strengen Komposition der Granit-Fassade unterscheiden, erscheint dies als durchaus naheliegend.

Auch im Amerika des 19. Jahrhunderts gab es Tendenzen, die sich an klassischen Formen und an Palladio orientierten - auf den Bezug zwischen Plečnik und Palladio wurde bereits hingewiesen - in Amerika wird jene Tendenz unter dem Begriff “Federal style”⁹⁷ zusammen gefasst, und ist zwischen 1780 und 1830 anzusetzen. Wichtigste Vertreter waren William Strickland, Robert Mills und Thomas Ustick Walter. Auf diese Tendenz folgte eine Wiederbelebung von gotischen Formen, kurz nach dem Bürgerkrieg (Secessionskrieg, 1861-1865) die von Römischen Formen und schließlich kam es auch in den USA zu einer Renaissance der Renaissance, der Eklektizismus sollte sich bis in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts halten.⁹⁸

So waren die Gebäude dieser Architekturschule oftmals unterteilt in Elemente wie Sockel-Säule und Gebälk, mit großen Fensterzonen in den Untergeschossen und klaren, klassischen Gliederungen die sich an einer klassizistischen Formensprache orientieren. Hier tritt allerdings ein Moment der Serialität in den Vordergrund - immerhin handelt es sich um Hochhausbauten - das beim Zacherl-Haus durch seine, erst bei genauerer Betrachtung auffallenden, Details fehlt. Gebäude wie etwa das Wainwright-Building in St. Louis, Missouri (Abb. 47), zwischen 1890 und 1891 von Dankmar Adler und Louis

⁹⁷ Condit 1964, S. 3

⁹⁸ Condit 1964, S. 3

Sullivan erbaut, mit seinem weit vorgezogenen Gesims, der strengen Axialität der Fenster, der Schwere und Monumentalität, erwecken jedenfalls stärkere Assoziationen mit dem Zacherl-Haus als es besagte Entwürfe zeitgenössischer Wagner-Schüler mit ihren klaren, weißen, mit teils geometrischem oder auch verspieltem Ornament geschmückten, Fassaden tun. In Bezug auf eben jene Entwürfe und architektonischen Skizzen verweise ich auf Walter Zedniceks Publikation, *Otto Wagner und seine Schule*, Wien 2008.

XI. DIE FASSADE

XI.1. Entwicklungen in der Fassadengestaltung

Die Forschungen der Arbeitsgruppe “GeVAG” ergaben, dass schon ab etwa 1865 die Entwicklung in Richtung einer Monumentalisierung des Wohnhausbaues ging. Der auffallenden Monumentalität von Plečniks Entwurf geht also schon eine längere Entwicklung voraus, die, wenn nicht in direktem Zusammenhang mit dem Zacherl-Haus, so dennoch, auch über Wagner, gewiss einen Einfluss auf die Entstehung dieser monumentalen Fassade gehabt haben muss. Was die Modernität der Fassadengestaltung anbelangt sei darauf hingewiesen, dass die Entwicklung ab 1880 eine starke Zunahme an dekorativen Elementen zeigt, die sich durch eine reiche Durchgliederung durch Risalite, Erker, Giebel und turmförmiger Aufsätze, sowie in einer kleinteiligen Ausbildung von Schmuckelementen (Fensterbegrünungen, Pilasterkapitelle, Erkerbegrünungen) zeigte. Ab Mitte der neunziger Jahre tauchen bei Wagner die ersten neuen Formen der Secession an den Fassaden auf. In seiner Schule werden diese Ornamentformen verbreitet und weiter entwickelt, wobei es, wie so oft in der Kunstgeschichte, keine Zäsur sondern vielmehr ein Vermischen von späthistoristischem und secessionistischem Formengut gab. In dieser Hinsicht, einerseits dem Negieren der “Mode” von dekorativen Elementen im Sinne des Späthistorismus, aber auch im Sinne einer Ornamentik Wagners, fällt das Zacherl-Haus aus dem Rahmen und nimmt viel mehr eine Material-Ästhetik im Sinne eines Adolf Loos, oder, wenn man so will, eines Mies van der Rohe vorweg. Wenn in der Publikation der Kunsthistorischen Arbeitsgruppe “GeVAG” zu den Wiener Fassaden des 19. Jahrhunderts nachzulesen ist, dass die Fassadenstruktur im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts von klaren Formen beherrscht wird, diese Form des Klassizismus bereits auf die neue Sachlichkeit verweist⁹⁹, so möchte ich auf eine mögliche, impulsgebende Rolle des Zacherl-Hauses hinweisen. Ich beziehe mich hierbei auf zwei bestimmte Gebäude, bzw. deren Fassadengestaltung. Von 1910 stammt das Zinshaus auf der Linken Wienzeile 158 (Abb. 48), geplant von Carl und Adolf Stöger, das schon alleine durch seine eigentümliche, grüne Färbung ins Auge fällt. Die Fassade zeichnet sich durch eine Monumentalität und Serialität der Gliederungselemente aus, einem Charakteristikum, das man in den Jahrzehnten zuvor zu vermeiden suchte. Die zu sechs schlichten Achsen zusammengefassten Fenster zeigen eine starke Betonung der Vertikalen, drei Fenster

⁹⁹ Helke, Schütz 1976, S.61

übereinander ergeben ein schmales, eingetieftes Rechteck, das von einer Art Blätterkranz, laut Dehio einer “Stabrahmung”¹⁰⁰, eingefasst ist. Die Achsen am rechten bzw. linken Rand weichen etwas von den vieren in der Mitte ab, da diese Achsen nicht aus jeweils einem Fenster pro Geschoss, sondern drei schmalen, durch zwei pilasterartige Vorlagen voneinander getrennten Fenstern, besteht.

Ein weiteres Beispiel, das eine auffällige Monumentalität zeigt, ist die Versicherungsanstalt der österreichischen Eisenbahner (Abb. 49), erbaut 1910-12 von Hubert Gessner, Linke Wienzeile 48-52. Nicht nur die Ständerbauweise verweist hier auf das Zacherl-Haus, auch die “bay-windows” in der zweigeschossigen Attikazone erinnern an Plečniks Lösung. Es handelt sich um ein sechsgeschossiges Bürohaus, wie das Zacherl-Haus mit einer abgerundeten Ecke, welche hier jedoch durch Erkerbahnen rhythmisiert wird, während Plečnik lediglich den Fensterrhythmus an der Ecklösung änderte. Eine weitere Ähnlichkeit besteht in der Anbringung von Figuren an der Fassade. In diesem Fall handelt es sich um drei Dreiergruppen von männlichen und weiblichen Figuren aus Kunststein von Anton Hanak aus dem Jahr 1913.¹⁰¹

Ich möchte damit nicht implizieren, Hubert Gessner oder Carl und Adolf Stöger hätten sich unmittelbar am Zacherl-Haus orientiert, vielmehr möchte ich die durch die Arbeitsgruppe “GeVAG” beobachtete Tendenz zur Monumentalisierung der Fassaden im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts in einen Zusammenhang mit dem Zacherl-Haus stellen, das hier in seiner eigenen Art, bestimmt auch mit Bauten wie dem Goldmann & Salatsch Haus am Michaeler-Platz von Loos, am Anfang einer Entwicklung und einer gewissen “Monumentalisierung-Mode “ steht. Bleibt noch auf einen unausgeführten Entwurf Plečniks hinzuweisen, der ganz besonders die Vielseitigkeit und große Modernität des Architekten belegt. Eine Fassadenstudie für die Stollwerk Schokoladenfabrik in Wien von 1910 (Abb.50) zeigt ebenso eine sehr monumentale Lösung, bei der Plečnik die Fensterachsen in strenger Serialität und recht schmucklos aneinander reiht. Dabei erfolgt keinerlei Hierarchisierung von vertikalen Gebäudeteilen, auch nach neoklassizistischen Anklängen sucht man hier vergebens. Die großen Glasflächen und die “*typographische Ästhetik der Firmenaufschriften am Projekt der Stahlbetonfassade*”¹⁰² sind überaus moderne Elemente, wie sie auch schon

¹⁰⁰ Dehio 1993, S. 263

¹⁰¹ Dehio 1993, S. 263

¹⁰² Prelovšek 1992, S. 77

am Zacherl-Haus als Eisenbänder für Firmenaufschriften vorhanden sind. Prelovšek führt die *“extreme Vereinfachung des ornamentalen Vokabulars”* auf die Verwendung von Holzverschalungen zurück, ebenso die Lösung der oben abgeschrägten Fenster der unteren Geschosse.¹⁰³ Der Entwurf verweist auf zukünftige Entwicklungen im Industriebau. Dass Plečnik hier seiner Zeit voraus war, belegt auch die Tatsache, dass das Wiener Magistrat den Entwurf aus *“ästhetischen Gründen”* zurückwies.¹⁰⁴ Gleichzeitig aber finden sich in der Literatur Hinweise darauf, dass sich Plečnik nicht nur gegen den Historismus und die Secession wandte, sondern ebenso auch gegen *“die Moderne”*. Ákos Moravánszky schreibt in *“Die Sprache der Fassaden”*, Plečniks *“architectura perennis”* wäre ein universales Projekt gewesen, das eben in der Suche nach einer konservativen geistigen Umorientierung diese Stilrichtungen ablehnte. In diesem Sinne sei auf Plečniks Verbindung zur Beurerer Kunstschule, und ihrer Suche nach einer zeitlosen Architektur, hingewiesen.¹⁰⁵ Zudem pflegte auch sein Auftraggeber Zacherl Verbindungen zur Beurerer Kunstschule. Die Familienkapelle in der Karmeliterkirche in Döbling ist mit einer Kreuzabnahme von Willibrord Verkade geschmückt.¹⁰⁶

Ein Grundgesetz des klassischen Kanons, das bei diesem Fabriksentwurf fehlt, behält das Zacherl-Haus jedoch bei: Die Dreiteilung der Fassade – Sockel und Mezzanin, Hauptzone und Attikageschoss. Hierbei ist beachtenswert, dass Plečnik gegen die *“Regel”* verstößt, dass das Schwere zuunterst zu stehen hat. Das Zacherl-Haus zeigt durch das recht schlichte, mit großen Schaufenstern versehene Geschäftsgeschoss und das durch Atlanten, Blätterkranz und Kupferdach stark akzentuierte Dachgeschoss eine Umkehr dieses Prinzips – und somit einen Bruch mit tradierten Grundprinzipien im Geschäfts- und Mietshausbau. Durch die Aufmerksamkeit erregende obere Zone mit den Blättern am wuchtigen Gesims liegt, zumindest der optische, Schwerpunkt nicht mehr beim Erdgeschoss. Die dunkle Granitfassade mit dem wuchtigen Kranzgesims dominiert eindeutig über die Zone des Geschäftsbereiches mit den großen Glasfenstern. Dieser Eindruck wird zudem dadurch verstärkt, dass die Geschäftsfassade von unten zum Mezzaningeschoss hinauf leicht schräg verläuft, die schwarzen Pilaster und die Glasscheiben also nach oben hin leicht zur Straße hin heraus gekippt sind. Moravánszky

¹⁰³ Prelovšek 1992, S. 77

¹⁰⁴ Prelovšek 1992, S. 77 bzw. Strajnić 1920, S. 25

¹⁰⁵ Moravánszky 1995-1997, S.19

¹⁰⁶ Vgl. Abb. in: Sottriffer 1996, S. 88

bezeichnet dies als ein allgemeines “gestalterisches Problem”¹⁰⁷ mit dem sich die Architekten der Zeit konfrontiert sahen. Ich interpretiere die Umkehr des Prinzips bei Plečnik jedoch nicht als Schwäche des architektonischen Entwurfes, sondern viel mehr als Modernität im Werk – auch wenn es Gerüchte gibt, Plečnik hätte zum Fotografieren des Hauses die Rollläden in der Geschäftsetage herunterfahren lassen um diesem optisch mehr Gewicht zu verleihen.

Das herrschaftliche, in der Spätgründerzeit beliebte Motiv eines kuppeligen Aufsatzes ersetzte Plečnik durch den aufgesetzten bzw. eingestellten Zylinder an der Eckfassade. Die Arbeitsgruppe “GeVAG” bezieht sich auf Renate Wagner-Rieger wenn sie vom Typus des “Kaufherrenhauses” schreibt, dass dieser oft eine Ecklösung zeigt, bei der die zwei aufeinander treffenden Fassaden mittels einem eingeschobenem Gliederungselement verbunden werden.¹⁰⁸ Was also dieses Element betrifft, so sind durchaus Verbindungen zur Tradition des Kaufhausbaues zu sehen, allerdings in moderner, modifizierter Form. So ist Plečniks Ecke doch rund und zudem durch einen schlichten, zylindrischen Baukörper akzentuiert, der weit entfernt ist von giebelbekrönten, verspielten Kuppeldächern. Er erinnert vielmehr an die Formensprache eines Claude-Nicholas Ledoux oder eines Étienne Louis Boullée. Es ist interessant, dass die Arbeitsgruppe “GeVAG” klare, neoklassizistische Fassadenstrukturen erst dem beginnenden *zweiten* Jahrzehnt zuordnet, noch dazu mit Applikationen von kunstgewerblichem Dekor, so etwa Vegetabilformen, Rankenornamente und Rautenmuster.¹⁰⁹ Übertragen auf das Zacherl-Haus bedeutet dies, dass hier schon wesentlich früher, nämlich am Beginn bzw. in der Mitte des ersten Jahrzehnts, zu einer klaren Fassadenstruktur gefunden wurde. Die besagten “Rankenornamente” finden sich nur unterhalb des Gesimses als eine Art Blätterkranz. Es wurde bereits darauf eingegangen, dass frühere Entwürfe zum Zacherl-Haus jedoch sehr wohl diverse Dekorationsformen zeigen, so etwa die Ranken im Entwurf von 1900 oder das geometrische Muster aus konzentrischen Quadraten in einem Entwurf von 1903. Umso bemerkenswerter erscheint der kurzfristige und recht radikale Entschluss, der schließlich zur Lösung mit der polierten, unverzierten Granitfassade führte.

¹⁰⁷ Moravánszky 1988, S. 96

¹⁰⁸ Helke, Schütz 1976, S.63

¹⁰⁹ Helke, Schütz 1976, S.68

XI.2. Tabula rasa in der Wagnerschule | um 1900

Die moderne Fassadenverkleidung war um 1900 für Wagner und seine Schüler ein zentrales Thema¹¹⁰, aber auch die Art ihrer Befestigung. Prelovšek schreibt, Plečnik würde sich, was Materialien betrifft, mehr an Sempers historisch abgeleitete Gesetzmäßigkeiten halten, als an Wagners Glaube an die technische Entwicklung und Rationalität.¹¹¹ In der Literatur findet man öfters Anspielungen auf Plečniks “poetische” Auffassung, die im Gegensatz zu Wagners späterer technoider Ästhetik und seinem verhältnismäßig rationalen Anspruch steht. In einem Vorwort zu einer der Publikationen der Wagnerschule, die von 1898 bis 1907 die Projekte der Schüler präsentierten, schreibt Joseph Lux über die Schule, Wagner und dessen Ästhetik und bedient sich dabei der vitruvianischen Termini *Zweck, Konstruktion und Poesie* (utilitas, firmitas, venustas).¹¹²

Moravánszky, von dem auch der in der Überschrift verwendete Begriff der “tabula rasa” im Kontext mit der Fassadengestaltung in Wien um 1900 entlehnt wurde, schreibt, der historische “Ort” an dem sich die Verdrängung der historischen Bezüge und die Durchsetzung einer neuen Ästhetik als erstes durchsetzte, wäre die Fassade gewesen.¹¹³ Um das, was Plečnik mit der Fassade des Zacherl-Hauses macht, besser einordnen zu können, ist es wesentlich, sich zunächst Bauten, die etwa zeitgleich durch Otto Wagner und Max Fabiani entstanden, etwas näher anzusehen.

Vergleicht man die sichtbaren Eisennägel an Wagners Kirche am Steinhof oder an der Postsparkasse mit Plečniks Lisenen, die die Granitplatten halten, so ist zu erkennen, dass es Plečnik weniger um eine “technoide” Ästhetik ging. Er war nicht darauf bedacht, die neuen Materialien, und das was sie in der Architektur ermöglichen, exponiert zu präsentieren oder sie von ihrer Funktion zum Ornament werden zu lassen. Die Lisenen dienen der Rhythmisierung des Baues, nicht aber allein der Dekoration.

Obwohl Wagner und sein Umkreis bemüht waren, statt “Sempers Metaphysik eine Alltagssprache der Architektur zu entwickeln”¹¹⁴ war dessen Bekleidungstheorie im Zuge der Suche nach neuen Lösungen in der Fassadengestaltung Thema. Im Jahr 1898

¹¹⁰ Prelovšek 2006, S.42

¹¹¹ Prelovšek 2006, S.41

¹¹² Zitat Joseph Lux in: Pozzetto 1980, S. 155

¹¹³ Moravánszky 1988, S. 87

¹¹⁴ Moravánszky 1995-1997, S.13

stellte Wagner, zusammen mit Olbrich, die Stadtbahnpavillons am Karlsplatz (Abb. 51) fertig. Hier findet sich bereits eine Verkleidung aus dünnen Carrara-Marmorplatten, die jedoch noch nicht durch Nägel fixiert waren, sondern in Metallrahmen eingepasst wurden. Etwas “fortschrittlicher” war Max Fabiani, ebenfalls Wagnerschüler, der die viereckigen Carrara-Marmorplatten am “Artaria”-Haus (vgl. Abb. 18) mit Bronzeankern befestigte. Schon 1901 eröffnet, war es das erste Bauwerk Wiens, das zur Gänze mit Marmorplatten verkleidet war. Wie bereits erwähnt, fanden sich auch am ersten, unausgeführten Entwurf Plečniks für das Zacherl-Haus die markanten “Nägel” an der Fassade der Geschäftsetage.

Krečič schreibt, dass Plečnik in seiner Wiener Zeit die Mauer bzw. die Fassade als etwas ansieht, das draußen bleiben muss, außerhalb vom Gebäudekern. Seine Zeichnungen zeigen zuerst eine “skulpturelle, konzeptuelle Masse” mit einem “ausgehöhlten” inneren Raum.¹¹⁵ Diese Feststellung deckt sich mit Sempers Ansichten über den Baustil des westlichen Asiens (dem chaldäo-assyrischen Stil), wo die Bekleidung das gemeinsam konstruktive und ornamentale Prinzip bildet, das einzig Feste am Haus dessen Kruste ist.¹¹⁶ Semper schreibt weiter: *“Die Bekleidung tritt hier in rein technischer-realistischer Weise als formgebend auf; es entsteht eine Hohlkörperstruktur im wahren materiellen Sinne des Worts.”*¹¹⁷

All dies steht jedoch im Gegensatz zu dem Eindruck, den das Zacherl-Haus erweckt und dem sich auch Peter Altenberg nicht entziehen konnte. Es ist jene monumentale, ernste Geschlossenheit des Gebäudes, das sich monolithisch und, drückt man es mit Altenbergs Worten aus *“Wie Basalt-Felsen gegliedert, und schroffe Wände.”*, in oder aus der Wiener Innenstadt erhebt. In welchem Zusammenhang das Zacherl-Haus mit Sempers Bekleidungstheorie steht, soll das nachfolgende Kapitel zeigen.

¹¹⁵ 18.02.2010, Homepage des Architekturmuseums Ljubljana: <http://www.aml.si/tw/the-Plečnik-house/theory/concluding-remarks.html>

¹¹⁶ Semper 2008, S.443

¹¹⁷ Semper 2008, S.443

XI.3. Peter Altenberg und Sempers Bekleidungstheorie

Der Schriftsteller und enge Freund von Adolf Loos, Peter Altenberg, schrieb 1905 mit schwärmerischer Anerkennung über Plečniks Bau:

„(...)Unbeschreiblich war der Eindruck dieser edlen einfachen und doch mysteriösen Götter-Burg, moderner bewohnbarer Walhall, inmitten der tausend Pappendeckel-Zinshäuser! Wie dem Boden und seiner adeligen Kraft selbst entwachsen! Wie Basalt-Felsen gegliedert, und schroffe Wände. Wie eine tragische grandiose Dichtung wirkte es auf mich. So mit ungeheurer aller Macht die Convention brechend, unterkriegend, vernichtend – und eine neue Weltordnung in schweren dumpfen Tönen posaunend! Es brechen Zeiten an, von denen Ihr Euch nichts träumen lasset! Die Cultur reicht der Natur die Hände! Das Material, Gottes Kunstwerk selbst, kommt zu seinem Siege! Und in einer Kristall-Druse, in einem Schneckengehäuse, liegt die Schönheit der Welt! Wie aus dem Boden einer Groß-Stadt von selbst herausgewachsen ist Ihr Gebäude! Ich träume nie. Aber es ist mein erträumtes Haus. Es ist die Erfüllung meiner Architektur-Träume! (...)“¹¹⁸

Wenn auch nicht außer Acht gelassen werden darf, dass dieser schwärmerische, begeisterte Brief aus der Feder eines Schriftstellers stammt, so liefert uns dieser dennoch Schlagworte, die wesentlich für unser heutiges Verständnis dieses Bauwerks, des Architekten und seiner Zeit sind.

In Bezug auf Sempers Bekleidungstheorie, mit der Plečnik vertraut war, ist in diesem Zusammenhang besonders der Teil hervorzuheben, in dem Semper über die ewige Gültigkeit von griechischen Tempeln spricht. Prelovšek führt sogar Plečniks Idee einer „architectura perennis“ auf diesen Gedanken Sempers zurück. So schreibt Semper:

„... Wenn wir die Geschichte der Architektur durchgehen und die verschiedenen Stilarten vergleichen, so fällt uns auf, dass sie fast alle auf sehr gesunden Grundsätzen der Statik und Konstruktion begründet sind; nur einer Nation aber ist es gelungen, ihren architektonischen Bildungen und ihren industriellen Erzeugnissen organisches Leben zu verleihen. Die griechischen Tempel und Monumente sind nicht gebaut, sie sind gewachsen, sie sind nicht wie die der Ägypter nur äußerlich durch die Anbringung vegetabilischen Beiwerks verziert; ihre Formen an sich sind solche, wie sie das organische Leben in seinem Kampfe gegen die Schwerkraft und Substanz hervorbringt.

¹¹⁸ Aus einem Brief Peter Altenbergs an Plečnik mit dem Poststempel 16.X.1905

*Anders vermögen wir nicht den unvergleichlichen Reiz einer griechischen Säule zu erklären.*¹¹⁹ Diese Thematik einer organischen, gewachsenen Architektur, von Formen, die ihre Existenzberechtigung dadurch legitimieren, eben weil sie im Kampf gegen die Schwerkraft gesiegt haben, erinnert an Altenbergs Formulierung einer Kultur, die der Natur die Hände reicht, erinnert an seine Verweise an eine Kristall-Druse¹²⁰ oder ein Schneckenhaus. Gleichzeitig wird hier aber auch ein Widerspruch deutlich, so spricht Altenberg zwar einerseits von Natur, einem Herauswachsen, aber es ist hier nicht die Natur aus der die Architektur emporwächst, es ist die Stadt selbst, aus der sie sich erhebt. Dies erweckt den Anschein, Altenberg würde der Stadt eine urtümliche, dynamische Existenz zusprechen, die gewissermaßen eigenständig und vom Menschen unabhängig existiert, was ich als einen sehr fortschrittlichen und vor allem autonomen Gedankengang deute, der sich gegen das „Alte“, vielleicht auch gegen die Monarchie, wendet und einen autarken, selbstbestimmten Menschen in den Mittelpunkt stellt. So bemerkt auch Moravánszky: *“Die Quelle der neuen, objektiven Ästhetik war nicht die organische Natur, sondern das moderne Leben selbst, seine wachsende Uniformität, seine klaren Hierarchien, seine leicht überblickbaren primären Ordnungen.”*¹²¹ Altenberg spricht hier jedenfalls eine Thematik an, die sich schon bei Semper findet, konkret in der Äußerung, bei der die Architektur *“...bis zu einem gewissen Grade als Werk der Natur selbst...”* erscheint.¹²² (Wobei Semper hier einschränkt: *...jedoch als solche, welche die Natur durch das Medium von vernunftbegabten und willensfreien Wesen erschafft.*“) In diesen gesamten Topos fügt sich letztendlich noch die Tatsache, dass Zacherl, als Amateurbotaniker tätig, in Plečnik ein Interesse für die Symbiose von Pflanzen und Architektur zu wecken vermochte.¹²³ Es ist anzunehmen, dass dieses Interesse das Anbringen von ornamentalen und floralen Elementen an der Fassade überstieg¹²⁴. In einer Hoch-Zeit der ornamentalen Jugendstil-Applikationen, in der das Ornament als verdrängte Natur als *“Projektion allgemein menschlichen Verlangens”*¹²⁵ verstanden wurde, findet bei Plečnik eine sehr subtile Verschiebung dieses “Natur-

¹¹⁹ Semper 2008a, S. 218

¹²⁰ Ein bildlicher Vergleich mit einem Kristall findet sich übrigens auch bei Wagner, vgl. dazu Wagners Tischrede am 15. Juli 1905, zum zehnjährigen Bestand der Schule: *“Es war und ist meine Aufgabe, aus totem Gestein feurige Kristalle herauszubrechen und zuzuschleifen und ihnen Leuchtkraft zu verleihen.”*

¹²¹ Moravánszky 1995-1997, S.18

¹²² Semper 1966a, S.104

¹²³ Vgl. Prelovsek 1992, S.64

¹²⁴ vergleiche dazu etwa Plečniks Fassade des Hauses Langer in Hietzing, 1900-1901

¹²⁵ Moravánszky 1995-1997, S.18

Begriffes” statt. Zeigt sein Entwurf für das Zacherl-Haus von 1900 noch eine reich ornamentierte Fassade, so drückt sich die Natürlichkeit, das “Gewachsene” nur etwa drei Jahre später in einer glatt polierten, fast schmucklosen Granitfassade aus. Vielleicht war auch hier Plečniks Auseinandersetzung mit Semper und seiner Feststellung, dass die griechischen Tempel nicht durch die Anbringung vegetabilischen Beiwerks verziert sind, sondern gewachsen sind, ausschlaggebend. Umgelegt auf das Zacherl-Haus kann dies nun als das Fehlen jeglichen Ornaments und die Verwendung eines “gewachsenen” Steins als Fassadenverkleidung gedeutet werden.

Bertha Zuckerkandl schreibt in ihrem Artikel “Das Architektonische Gewissen” 1907, in dem sie sich leidenschaftlich gegen die Architekten und Bauten des Historismus ausspricht und dabei die “Modernen” bestärkt, über das Zacherl-Haus: *“Nur gegen das Zacherl-Haus ging’s los, weil es als ein im Geist und Material echtes Werk die ans Unechte Gewöhnten beunruhigte.”*¹²⁶

¹²⁶ Zuckerkandl 1908, S. 80-81

XI.4. **Granit**

Bertha Zuckerkandl spricht, wie eben erwähnt, von einem *“im Geist und Material echten Werk”*¹²⁷, auch Altenberg spricht vom Material: *„Das Material, Gottes Kunstwerk selbst, kommt zu seinem Siege!”* Hier lässt sich eine Brücke zu Sempers und auch Plečniks Theorien schlagen. Wie Prelovšek bemerkt, war Plečniks Verständnis der Polychromie als Einbringen der Farben in die Bausubstanz anstelle der Übermalung von Semper angeregt.¹²⁸ So kam er dem Wunsch des Bauherren nach einer grauen Fassade nicht durch graue Keramikziegeln oder einen grauen Anstrich nach, sondern durch den polierten, natürlich grauen Granit selbst und auch das Türkis des oxidierenden Kupfers ist auf einen natürlichen Vorgang zurück zu führen.

Als die Pläne schon so gut wie fertig gestellt waren, wünschte Zacherl, dass Plečnik sich bezüglich der Fassade an einem Haus in der Nähe des Baugrundes mit grauer Fassade orientieren sollte. Plečnik dürfte wohl als einen ersten Vorschlag Granit genannt haben, was Zacherl trotz der hohen Kosten akzeptierte.¹²⁹ Es ist also auch Zacherls Wunsch und finanziellem Vermögen zuzuschreiben, dass eben jenes Material gewählt wurde. Er soll beim Betrachten des Denkmals von Kaiser Josef II. am Josefsplatz (Abb. 52) zu seinem Freund Auchentaller gesagt haben: *“Siehst du, die gleiche stimmungsvolle Wirkung, wie sie vom Material dieses Denkmals ausgeht, möchte ich bei meinem Neubau erreichen, diesen Ernst bei aller lebensvollen Wärme, diesen Adel, - das wünsche ich mir.”*¹³⁰

Prelovšek schreibt, Granit bzw. Granitarchitektur wäre im Kreise der Secessionisten ein diskutiertes Material gewesen. Plečniks Vorschlag ist also nicht als völlig revolutionär und abwegig einzustufen, sehr wohl aber die vollständige Verkleidung einer Fassade mit diesem Material, das bis dahin eher für Denkmäler und Grabsteine Verwendung fand. Ein Gebäude, das vor dem Zacherl-Haus entstanden ist und für seine Zeit ungemein modern ist, ist das Wohn- und Geschäftshaus *“Portois & Fix”* erbaut 1899 – 1900 (Abb. 53). Auch dieses Gebäude ist zumindest teilweise mit Platten aus schwedischem Granit verkleidet und wieder ist es Max Fabiani, der impulsgebend für Plečnik scheint – überhaupt gibt es bei näherer Betrachtung Ähnlichkeiten zwischen den

¹²⁷ Zuckerkandl 1908, S. 80-81

¹²⁸ Prelovšek 1992, S.15

¹²⁹ Ausst. Kat. Villa Stuck München/Historisches Museum der Stadt Wien, 1987, S. 41

¹³⁰ Zitat aus Zacherls Familienchronik 1979, S.90

beiden Gebäuden, vor allem die Betonung des Materials betreffend. Die reine Granitplattenverkleidung befindet sich bei Portois & Fix zwar nur im zweigeschossigen Geschäftsbereich (der ebenso wie das Zacherl-Haus als Eisenbeton-Skelett ausgeführt wurde), die drei oberen Geschosse wurden aber mit verschiedenfarbigen Kacheln aus Pyrogranit verkleidet. Das Material und die Farbe ganz klar vorherrschend. Auch die strenge, nüchterne Axialität der einfach in die Fassade einschneidenden Fenster erinnert an das spätere Zacherl-Haus. Der Zustand der Sockelzone, wie sie sich uns heute präsentiert, stammt von einer Renovierung aus den 1980er Jahren.

Die Staustufe Kaiserbad (Abb. 54) von Otto Wagner, erbaut zwischen 1904 und 1908, also in der Zeit als das Zacherl-Haus bereits im Entstehen bzw. schon vollendet war, verfügt ebenfalls über eine Fassadenverkleidung aus Marmor- und Granitplatten sowie einem Streifen blauer Kacheln. Aber auch hier verbleibt der Granit nur in der Sockelzone (das Schwere zuunterst!) und erhebt sich nicht, wie beim Zacherl-Haus, *über* der gläsernen Geschäftsetage.

Loos schrieb 1898 in „Die Baumaterialien“: *“Der Granit ist aber an und für sich wertlos. Draußen auf dem Felde liegt er, jedermann kann ihn sich nehmen. Oder er bildet ganze Berge, ganze gebirge, die man nur abzugraben braucht. Man schottert mit ihm straßen, man pflastert mit ihm die städte. Er ist der gemeinste stein, das gewöhnlichste material, das uns bekannt ist. Und doch soll es leute geben, die ihn für unser wertvollstes baumaterial halten. Die Leute sagen material und meinen arbeit. Menschliche arbeitskraft, kunstfertigkeit und kunst. Denn der granit verlangt viel arbeit, um ihn dem berge zu entreißen, viel arbeit, ihn nach seinem bestimmungsort zu bringen, arbeit ihm die richtige form zu geben, arbeit, ihm durch schleifen und polieren das gefällige aussehen zu verleihen. Vor der polierten granitwand wird unser herz dann in ehrfurchtsvollem schauer erleben. Vor dem material? Nein, vor der menschlichen arbeit.”*¹³¹ In seinem Entwurf für die Chicago Tribune aus dem Jahr 1923 scheint Loos seine Meinung über Granit geändert zu haben, in der Literatur wird die Verwendung von Granit für das nicht ausgeführte Gebäude sogar als Zugeständnis an Plečnik gedeutet.¹³² Loos sagt: *“Meine Lehre, daß die Ornamente der Alten von uns durch das*

¹³¹ Loos 1962, S. 99 ff.

¹³² Prelovšek 1992, S. 65

*edle Material ersetzt werden, soll hier in gigantischer Form zum Ausdruck kommen: es soll nur ein Material verwendet werden, schwarzer, polierter Granit.*¹³³

Prelovšek bemerkt, dass den “Durchschnittswiener” die Granitverkleidung des Zacherl-Hauses wohl eher abstieß, und in ihm die Vorstellung eines Friedhofes oder einer “uneinnehmbaren Burg” erweckte.¹³⁴ Eine Karikatur aus dem Jahr 1905 (Abb. 54) zeigt das Zacherl-Haus gar als Wiens höchsten Maroni-Ofen.¹³⁵ Aber auch Loos spricht 1898 das “Gebirgshafte” an, und vielleicht war es eben jener Eindruck, den man erwecken wollte.

Laut Prelovšek faszinierte Plečnik die Monumentalität von Granit-Pylonen altägyptischer Tempel, das Dunkle und Schwere der Fassade interpretiert Prelovšek als Widerstand gegen die wienerischen, weißen, secessionistischen Fassaden, denen Plečnik das „Krainerische“ entgegenhalten will.¹³⁶ Bedenkt man, dass Plečnik hier dem dezidierten Wunsch Zacherls nachkommt, ist diese Interpretation aber nicht weiter denkbar. Der Vollständigkeit halber ist noch auf Plečniks Entwurf für den Salon der Weltausstellung in St. Louis von 1904 hinzuweisen. Prelovšek beschreibt das Interieur des Salons, genauer die große Tischplatte aus poliertem Granit, gar als maßgeblichen Einfluss bei der Fassadengestaltung des Zacherl-Hauses.¹³⁷

Semper äußert sich folgendermaßen zum Granit: “Die Granit- und Porphyrrmonumente Ägyptens üben eine unglaubliche Macht über jedes Gemüt. Worin besteht dieser Zauber? Zum Teil gewiss darin, dass sie der neutrale Boden sind, wo sich der harte, widerstrebende Stoff und die weiche Hand des Menschen mit seinen einfachen Werkzeugen (dem Hammer und dem Meißel) begegnen und Pakt miteinander schließen. >Bis dahin und nicht weiter, so und nicht anders!< Das ist ihre stumme Sprache seit Jahrtausenden.”¹³⁸ Plečniks Begeisterung für den Granit dauerte jedenfalls mindestens bis in die 20er Jahre, und bis zu den Planungen für die Prager Burg, an. Die Granitschale im Paradiesgarten der Prager Burg (möglicherweise ein Verweis auf das “Biedermeierweltwunder” im Berliner Lustgarten, eine 1826 vom Preußischen König Wilhelm III. in Auftrag gegebene Granitschale mit einem Durchmesser von 6,91

¹³³ Loos 1983, S. 195.

¹³⁴ Prelovšek 1973, S. 81 ff.

¹³⁵ Karikatur aus “Kikeriki”, April 1905

¹³⁶ Prelovšek 1987, S. 41

¹³⁷ Prelovšek 1992, S. 59

¹³⁸ Semper 1966, S.36

Metern) sowie die geplante Aufstellung eines Granit-Obeliskens, für den man 1923 einen fast 19 Meter langen Granitblock aus dem Steinbruch von Mrakotin herbei schaffte, belegen Plečniks Interesse für dieses Material und seine Botschaft. Auch die bereits erwähnte Begeisterung für alt-ägyptische Kunst, die in der Gestaltung des Eingangsbereiches des Zacherl-Hauses spürbar wird, zeigt sich hier noch einmal deutlich. Plečnik äußerte sich zum Obeliskens folgendermaßen: *“Schauderhaft, welch ein Dröhnen entstand, als die mächtige Granitmasse über die Latten den Hang hinunterglitt. Es entstand ein Donnern, als würde das Jüngste Gericht nahen. Einige Zeit standen wir wie verhext. Ich konnte keinen einzigen Schritt tun, um mich vor dieser schrecklichen Gefahr zu retten, die uns entgegenpolterte. Vor Schreck überfiel uns ein Schaudern, so dass einige aus nackter Angst um ihr Leben flüchteten. Ich jedoch blieb stehen und starrte in diese Wut der Natur, deren Brust wir einen so herrlichen Monolithen entrissen hatten. (...) Der mächtige Monolith lag vor uns wie der Körper eines toten Tieres.”*¹³⁹ In dieser Äußerung wird Plečniks Begeisterung für ein archaisches Moment spürbar und kann wiederum als ein Verweis auf den zuvor erwähnten Zusammenhang mit Granit und dem Eindruck einer “gewachsenen” Architektur, wie sie auch bei Altenberg Erwähnung findet¹⁴⁰, gelesen werden.

¹³⁹ Zitat in: Prelovšek 1987, S.60

¹⁴⁰ Siehe Zitat Altenberg zum Zacherl-Haus, Seite 54

XII. SCHLUSSBEMERKUNG

Eine Problematik, mit der sich jeder Kunsthistoriker auseinanderzusetzen hat, ist die, wie sich ein Künstler selbst zu Lebzeiten präsentiert(e), dem Anliegen ihn in ein historisches Gefüge einzuordnen und ihm demnach einen Stellenwert und eine Bedeutung für nachfolgende Entwicklungen zuzuschreiben. Plečnik ist, zumindest was das Zacherl-Haus anbelangt, als ein moderner, fast avantgardistischer Architekt zu bezeichnen, wobei avantgardistisch hier im wahrsten Sinne des Wortes als Vorhut zu verstehen ist. Während sich aber andere Avantgarden dieser Zeit selbst als solche sahen, sich bewusst als solche inszenierten, um im Abstand zu dem Alten zu stehen, den Blick dezidiert in die Zukunft gerichtet, so scheint es bei Plečnik genau das Gegenteil zu sein. Generell kommt der “Wiener Moderne” hier eine Sonderstellung zu, da von den großen Wortführern stets der Bezug zur Geschichte geachtet wurde. Sei es in der Wagner-Schule, die sich trotz teils utopischer Entwürfe nicht ganz von historischen Formen lösen konnte oder wollte, oder sei es Adolf Loos, der gegen das “Moderne” an sich war – eine Tendenz, die sich in der, oftmals mit leichtem Unmut titulierten, “moderaten Moderne”¹⁴¹ der Zwischen- und Nachkriegszeit fortsetzte. Plečnik selbst suchte nicht nach modernen Formen, wandte sich vielmehr gegen das Moderne und suchte nach etwas ewig Gültigem. Er richtete seinen Blick in die Vergangenheit und auf die Antike (zumindest stellte er selbst es gerne so dar) – und doch – aus heutiger Sicht ist seine Lösung der Bauaufgabe Zacherl-Haus als äußerst modern zu bezeichnen.

In drei Aspekten überwand Plečnik “seine” Gegenwart und das “Moderne” seiner Zeit. Was also war das Moderne um 1900 bzw. 1903? Es ist nötig, hier nach den zeitgenössischen, noch in ihren ersten Anfängen stehenden Entwicklungen zu fragen. Die, schon etwas abklingende, Begeisterung für den Jugendstil bestimmte zwar noch immer die künstlerischen Bemühungen Plečniks Zeitgenossen, gleichzeitig aber gab es Entwicklungen in Richtung Tektonisierung der Fassaden, Geometrisierung und Hinwendung zu weißen “klinisch-hygienischen”¹⁴² Baukörpern innerhalb der Wagner-Schule. Das Zacherl-Haus entspricht also weder einer “typischen” Jugendstilarchitektur – Plečnik überwindet in der Suche nach seiner Architektursprache die damals so “modernen” Applikationen und Jugendstilornamente, derer er sich selbst noch kurz zuvor bedient hatte und derer er sich auch in nachfolgenden Bauten wieder bedienen

¹⁴¹ Die Bezeichnung stammt von dem Architekten Erich Boltenstern (1896 – 1991)

¹⁴² Haiko 1992 S. 182

sollte¹⁴³ – noch der aufkeimenden Tendenz zu weißen, geometrischen Baukörpern. Die dunkle, schwere Materialität des Granits wurde von manchen Zeitgenossen vielmehr als poetisch empfunden¹⁴⁴ und erinnert jedenfalls mehr an amerikanische Vorbilder (Schule von Chicago) als an Wagner'sche. Generell ist Plečniks Stil sehr vielseitig, wie nicht zuletzt an der Entwicklung der Fassadenentwürfe zum Zacherl-Haus deutlich wird. Nachfolgende Entwürfe, die sich über einen Neo-Klassizismus sehr wohl einem modernen Stil im Sinne Josef Hoffmanns nähern – als bestes Beispiel mag hierbei die Villa Grassberger von 1908 dienen, zeigen Plečniks stilistische Bandbreite.

Plečnik versteht, und hierin liegt die dritte "Modernität" und individuelle Schöpfung dieses Baues, die Fassade des Zacherl-Hauses anders als seine Zeitgenossen und vor allem auch anders als sein Lehrer. Im Gegensatz zur zeitgenössischen Fassadenverkleidung von Otto Wagner (Postsparkasse und Kirche am Steinhof), aber auch im Gegensatz zu Sempers Auffassung, versteht Plečnik meiner Ansicht nach die Fassade nicht so sehr als "Haut" des Gebäudes, oder als eine Art Vorhang, die das Gebäude umspannt, vielmehr entspricht sie dem Monolithischen, erweckt den Eindruck als wäre sie, bzw. der Granit, aus dem Boden heraus erwachsen. Ebenso wenig dient die Befestigung der Granitplatten als „technoides“¹⁴⁵ Ornament, die Lisenen dienen lediglich der strengen Rhythmisierung der Fassade, scheinen aber Teil der Platten selbst zu sein und fügen sich durch ihre Fortsetzung in den Fensterkreuzen in das Ganze. Sie stellen keine schmückenden Fremdkörper dar, wie etwa Wagners Nägel in den Marmorplatten.

Moravánszky erkennt in den Entwürfen der Wagner-Schüler, dass die Fassade in Wien um 1900 zum "*Tafelbild*" wurde, zu einer glatten Fläche, die dann dekoriert wurde – was bekanntermaßen zu Loos' heftiger Kritik führte.¹⁴⁶ So steht aber das Zacherl-Haus als Vermittler zwischen jenen Entwürfen und dem ehemaligen Goldmann & Salatsch-Haus am Michaelerplatz. Die dem Granit eigene Materialästhetik, ein für Loos' Bauten

¹⁴³ So etwa beim Adaptierungsvorschlag für eine Apotheke in Vöcklabruck, der Entwurf von 1905 zeigt eine eklektizistische Fassade mit einem Gebälk auf vier dorischen Säulen vor einer floral-ornamental gestalteten Fassade; typisch ist wiederum die Fassadengestaltung oberhalb des Gebälks, die eine tafelförmige Durchbildung der Fläche in drei Einheiten zeigt.

¹⁴⁴ Haiko 1992 Wien, S. 182

¹⁴⁵ Diese Bezeichnung stammt von Damjan Prelovšek, vgl. Der Architekt Jože Plečnik, in: Adolph Stiller (Hg.) Josef Plečnik, Architekt in Wien, Prag, Laibach. Wien 2006, S. 38ff.

¹⁴⁶ Moravánszky 1988, S. 97, 101

sehr wesentlicher Aspekt (besonders offensichtlich an der American Bar, 1908 (Abb. 55) und dem Goldmann und Salatsch-Haus, 1909), wurde bereits erwähnt.

Plečnik, der eigentlich gegen das Moderne, oder im Sinne Loos' das Modische war, steht mit diesem Gebäude an der Spitze einer Entwicklung, die in die Zukunft führen sollte. Prelovšek drückt es folgendermaßen aus: *“vom Zacherl-Haus führte der kürzeste Weg zur modernen Architektur.”*¹⁴⁷ Es ist nicht klar, auf welche “Moderne” sich Prelovšek hier bezieht, bezieht man sich aber das heutige Umfeld des Zacherl-Hauses, so ist dem unbedingt beizupflichten. Eine Diskussion um die Architektur der Nachkriegszeit findet hier natürlich keinen Platz, aber es muss bemerkt werden, dass es dem 1903 – 1905 errichteten Zacherl-Haus heute, mit seiner grauen, schlichten, mit Granitplatten verkleideten Fassade, leider “gelingt” unter den es umgebenden Bauten der 1950er oder 1960er Jahre kaum weiter aufzufallen. Erst auf den zweiten Blick offenbart sich die Besonderheit und Eleganz dieses Baus. Auf der anderen Seite aber, könnte der Gegensatz zwischen dem gegenüberliegenden, zeitgleich entstandenen “Haus zum Roten Igel” und dem Zacherl-Haus größer nicht sein. Es muss außerdem bedacht werden, dass das Zacherl-Haus nicht nur im Vergleich mit zeitgenössischen Gedanken, Entwürfen und Bauten eine herausragende Stellung einnimmt, sondern auch im Gesamtwerk des Architekten einen Höhepunkt in Sachen Modernität und Schöpfungskraft darstellt. Ebenso wie sich Plečniks Stil nicht einordnen und sich keine lineare stilistische Entwicklung in seinem architektonischen Werk verfolgen lässt, verhält es sich auch mit dem Zacherl-Haus selbst.

Fest steht aber, dass das Zacherl-Haus in Wiens Architekturlandschaft einen interessanten Gegenpol zur zeitgenössischen Wiener Secessionsarchitektur darstellt, und außerdem die Stein gewordene Manifestation eines Abschieds vom Secessionsstil und der Suche nach neuen Ausdrucksformen in Wien um 1905 ist.

¹⁴⁷ Prelovšek 1979, S. 106

XIII. LITERATURVERZEICHNIS

XIII.1. Selbstständige Publikationen

Achleitner 1990

Friedrich Achleitner, Österreichische Architektur im 20. Jh. Band III/1. Salzburg 1990

Condit 1964

Carl W. Condit, The Chicago School of Architecture, A History of Commercial and Public Building in the Chicago Area, 1875 – 1925, Chicago 1964

Dehio 2003

BDA (Hg.), Dehio-Handbuch Wien, Kunstdenkmäler Österreichs, 1. Bezirk – Innere Stadt, Wien 2003

Dehio 1993

BDA (Hg.), Dehio-Handbuch Wien, Kunstdenkmäler Österreichs, II. – IX. Bezirk, Wien 1993

Ehmann 2006

Arne Ehmann, Wohnarchitektur des mitteleuropäischen Traditionalismus um 1910 in ausgewählten Beispielen, Betrachtungen zur Ästhetik, Typologie und Baugeschichte traditionalistischen Bauens, phil. Diss. (unpubl.), Hamburg 2006

Einzusehen unter: http://www.sub.uni-hamburg.de/opus/volltexte/2008/3572/pdf/TRADITIONALISMUS_UM_1910.pdf

Graf 1969

O.A. Graf, Die vergessene Wagnerschule, Schriften des Museums des 20. Jahrhunderts Wien, Wien 1969

Loos 1962

Adolf Loos, Sämtliche Schriften, Bd. 1. Wien 1962

Moravánszky 1988

Ákos Moravánszky, Die Erneuerung der Baukunst, Wege zur Moderne 1900-1940, Salzburg – Wien 1988

Semper 2008

Henrik Karge (Hg.), Gottfried Semper, Gesammelte Schriften , Band 2, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, Erster Band Textile Kunst, Hildesheim- Zürich- New York 2008

Semper 2008a

Gottfried Semper, Kleine Schriften, Nachdr. der Ausg. Berlin, Stuttgart 1884, o.O. 2008

Semper 1966

Gottfried Semper, Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht. Neue Bauhausbücher, Mainz – Berlin 1966

Semper 1966a

Gottfried Semper, Vorläufige Bemerkungen (1834), Wissenschaft, Industrie und Kunst, Neuausgabe, Neue Bauhausbücher, Mainz 1966 (Architektur 1854)

Strajnić 1920

Kosta Strajnić: Josip Plečnik, Zagreb 1920

Pozzetto 1980

Marco Pozzetto, Die Schule Otto Wagners 1894-1912, Wien und München 1980, (Zitat Lux aus dem Supplement-Heft zum achten Jahrgang der Zeitschrift „Der Architekt“, VIII-1902)

Pozzetto 1983

Marco Pozzetto, Max Fabiani – Ein Architekt der Monarchie, 1983 Wien

Prelovšek 1992

Damjan Prelovšek, Josef Plečnik 1872-1 957 Architectura perennis, Salzburg und Wien 1992

Prelovšek 1973

Damjan Prelovšek, Josef Plečnik. Wiener Arbeiten 1896 – 1914, Wien 1973

Roth 2009

Gerhard Roth, Eine Reise in das Innere von Wien, Die Archive des Schweigens, Frankfurt am Main 2009

Sottriffer 1996

Kristian Sottriffer, Die Blüte der Chrysantheme, Die Zacherl – Stationen einer anderen Wiener Bürgerfamilie, Wien, Köln, Weimar 1996

Wagner 2008

Otto Wagner, Die Baukunst unserer Zeit, Hg. Eva Winkler, o. O. 2008

Zacherl o.J.

Zacherls Familienchronik, Band I, S. 233

Zuckerkandl 1908

Bertha Zuckerkandl: Zeitkunst. Wien 1901-1907, Wien-Leipzig 1908

XIII.2. Unselbstständige Publikationen

Achleitner o.J.

Friedrich Achleitner, Josef Plečnik – ein Architekt der Zukunft?, in: Adolph Stiller (Hg.) Josef Plečnik, Architekt in Wien, Prag, Laibach (Ausst. Kat. Architektur im Ringturm XII., Wien 2006), Wien 2006

Altenberg, 1905

Brief Peter Altenbergs an Plečnik mit dem Poststempel 16.X.1905

Amtsblatt 1902

Amtsblatt der k.k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien, 1902

Burkhardt 1987

François Burkhardt, Moderne – Postmoderne: Eine Frage der Ethik? Gedanken über die Bedeutung der moralischen Maßstäbe im Werk Jože Plečniks, in: Jože Plečnik, Architekt 1872 – 1957 (Kat. Ausst. Villa Stuck München/Historisches Museum der Stadt Wien 1987) München 1987

Dvorak 1912

Zitat aus dem Vortrag von Max Dvorak “Die letzte Renaissance”, gehalten am 22. Februar 1912 im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, publiziert in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band L, Wien 1997

Fammler 1906

Franz Fammler, Die moderne Ladenfront, in: Der Architekt XII., 1906

Gurlitt 1989

Cornelius Gurlitt, Ziele der Architektur im neuen Jahrhundert. in: Peter Haiko (Hg.) Die Architektur des XX. Jahrhunderts, Zeitschrift für moderne Baukunst, Repräsentativer Querschnitt durch die 14 erschienenen Jahrgänge 1901-1914, Thübingen 1989

Haiko 1992

Peter Haiko, Wien 1850-1930 Architektur, Wien 1992

Helke, Schütz 1976

Helke, H. u. K. Schütz, Die Wohnbauten der Spätgründerzeit (1890 bis 1918) in: Wiener Fassaden des 19. Jahrhunderts, Wohnhäuser in Mariahilf, Wien – Köln – Graz 1976

Loos 1983

Adolf Loos, »The Chicago Tribune Column«, in: Adolf Loos, *Die Potemkin'sche Stadt. Verschollene Schriften 1897-1933*, Wien 1983

Moravánszky 1995-1997

Ákos Moravánszky, Die Sprache der Fassaden, Das Problem des Ausdrucks in der Architektur der Donaumonarchie 1900-1914, in: Architektur im 20. Jahrhundert, Österreich (Hrsg. A. Becker, D. Steiner, W. Wang), Wien, Frankfurt 1995-1997

Weixlgärtner 1982

Arpad Weixlgärtner (1920), Ferdinand Andri, in: Ausst. Kat., Ferdinand Andri 1871-1956, Ausst. der Kulturabteilung der Niederösterreichischen Landesregierung, Schloss Maresch, Bozen, 1982, Niederösterreich, 1982

Pötzl-Malikova 1977

M. Pötzl-Malikova, Franz Metzner, Leben und Werk, in: Franz Metzner, Ein Bildhauer der Jahrhundertwende in Berlin-Wien-Prag-Leipzig, Pötzl-Malikova (Hg.) München 1977

Prelovšek 2006

Damjan Prelovšek, Der Architekt Jože Plečnik, in: Adolph Stiller (Hg.) Josef Plečnik, Architekt in Wien, Prag, Laibach (Ausst. Kat. Architektur im Ringturm XII., Wien 2006), Wien 2006

Prelovšek 1987

Damjan Prelovšek, Die Prager Zeit, in: Jože Plečnik, Architekt 1872-1957 (Kat. Ausst. Villa Stuck München/Historisches Museum der Stadt Wien 1987), München 1987

Schmoll 1977

J.A. Schmoll, gen. Eisenwerth, Franz Metzner und der Monumentalismus seiner Zeit, in: Pötzl-Malikova (Hg.) Franz Metzner, Ein Bildhauer der Jahrhundertwende in Berlin -Wien-Prag-Leipzig, München 1977

Schumann 1998

Ulrich Maximilian Schumann, »Traditionalismus«, in: Vittorio Magnago Lampugnani u. Romana Schneider (Hg.), Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 2000 [!].Macht und Monument, Stuttgart 1998

Sonne 1999

Wolfgang Sonne, Gebaute Geschichtsbilder: Klassizismus, Historismus, Traditionalismus und Modernismus in der Architektur, in: Evelyn Schulz u. Wolfgang Sonne (Hg.): Kontinuität und Wandel. Geschichtsbilder in verschiedenen Fächern und Kulturen, Zürich 1999

Stachelberger 1982

Alfred Stachelberger Amtsrat i.R., Arbeitskreis für Kirchliche Zeit- und Wiener Diözesangeschichte, Johann Ev. Zacherl Katholischer Wiener Industrieller und Mäzen (+ 1936), in: Wiener Katholische Akademie, Miscellanea Neue Reihe Nr. 96, Wien 1982

ohne Autor 1906

Das Wohn- und Geschäftshaus Zacherl in Wien I., in: Der Architekt XII., 1906

XIII.3. Quellen aus dem Internet

Homepage des Architekturmuseums Ljubljana: <http://www.aml.si/tw/the-Plečnik-house/theory/concluding-remarks.html> (18. Februar 2010)

<http://www.neumarkt-dresden.de/Texte/loos.html> (11. Mai 2010)

XIV. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

[Aufnahmen, die nicht im Verzeichnis aufscheinen, wurden von der Verfasserin der Arbeit selbst gemacht.]

Abb.2: <http://www.lessing-photo.com/dispimg.asp?i=26020260+&cr=4&cl=1>

Abb.4: Jože Plečnik, Architekt 1872-1957 (Kat. Ausst. Villa Stuck

München/Historisches Museum der Stadt Wien 1987), München 1987

Abb. 5: <http://www.zacherlfabrik.at/>

Abb. 6: Dehio 2003

Abb. 7 und 7a: Bildarchiv ÖNB

Abb. 8: Jože Plečnik, Architekt 1872-1957 (Kat. Ausst. Villa Stuck

München/Historisches Museum der Stadt Wien 1987), München 1987

Abb. 13: Bildarchiv ÖNB

Abb. 16: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wien_Hietzing,_Beckgasse_30_-_1.JPG

Abb. 17: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:GuentherZ_Wien05_Vorwaerts-Gebaeude_0319.jpg

Abb. 26: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:WienHeiliggeistkirche.jpg>

Abb. 27: Jože Plečnik, Architekt 1872-1957 (Kat. Ausst. Villa Stuck

München/Historisches Museum der Stadt Wien 1987), München 1987

Abb. 28: Prelovšek 1992

Abb. 30:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Österreichische_Postsparkasse_Vienna_Oct._2006_002.jpg

Abb. 31: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Majolikahaus.JPG>

Abb. 32: Bildarchiv der ÖNB

Abb. 33: Otto Wagner und seine Schule, Walter Zednicek

Abb. 34: Otto Wagner und seine Schule, Walter Zednicek

Abb. 35: Otto Wagner und seine Schule, Walter Zednicek

Abb. 36: Prelovšek 1973

Abb. 37: Prelovšek 1973

Abb. 38: Prelovšek 1992

Abb. 39: Jože Plečnik, Architekt 1872-1957 (Kat. Ausst. Villa Stuck
München/Historisches Museum der Stadt Wien 1987), München 1987

Abb. 40: Pozzetto 1983, S. 108

Abb. 46: <http://www.bda.at/text/136/1591/11079/1/galerie/>

Abb. 47: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louis_Sullivan_-_Wainwright_

[Building,_Seventh_%2B_Chestnut_Streets,_Saint_Louis,_St._Louis_City_County,_MO.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louis_Sullivan_-_Wainwright_Building,_Seventh_%2B_Chestnut_Streets,_Saint_Louis,_St._Louis_City_County,_MO.jpg)

Abb. 50: Prelovšek 1973

Abb. 51: [http://de.wikipedia.org/wiki/Karlsplatz_\(U-Bahn-Station\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Karlsplatz_(U-Bahn-Station))

Abb. 52: http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Josefsplatz_Wien.jpg

Abb. 53:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gebäude_Portois_%26_Fix_Ungargasse_2009.png

Abb. 54: Prelovšek 1973

Abb. 55: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Ambar.jpg&filetimestamp=20060415145658>

XV.ABBILDUNGEN



Abb. 1: Adolf Loos, ehem. Goldmann & Salatsch Haus, 1909

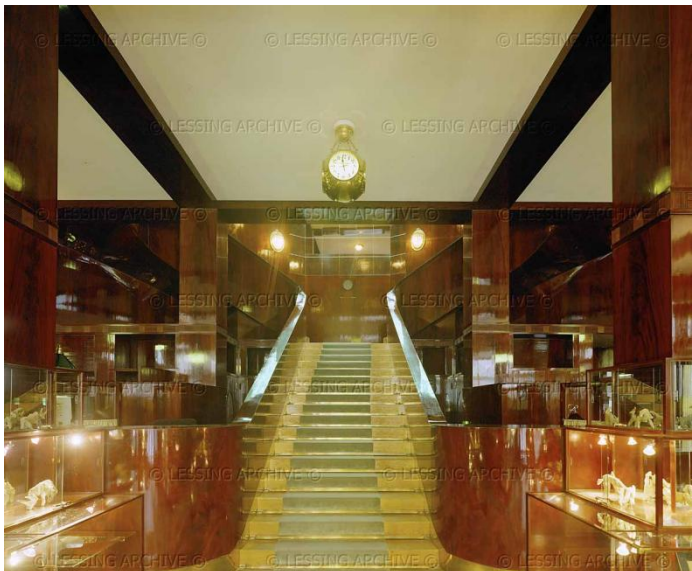


Abb.2: Adolf Loos, Foyer des ehem. Goldmann & Salatsch Hauses



Abb.3: Zacherl-Haus, Gang zum Stiegenhaus



Zacherl-Haus, Wien, 1903/05

Abb.4: Zacherl-Haus, Ansicht Bauernmarkt/Brandstätte

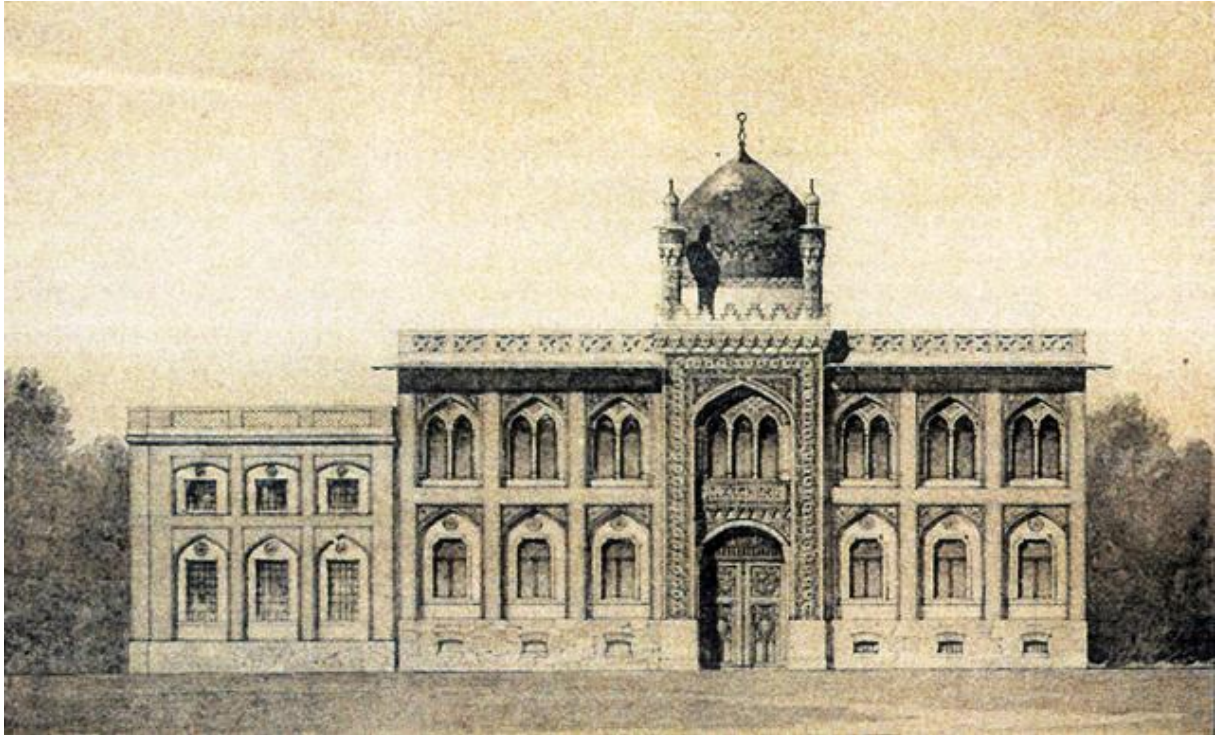


Abb. 5: Hugo Wiedenfeld, Karl Mayreder, Zacherl-Fabrik, 1888

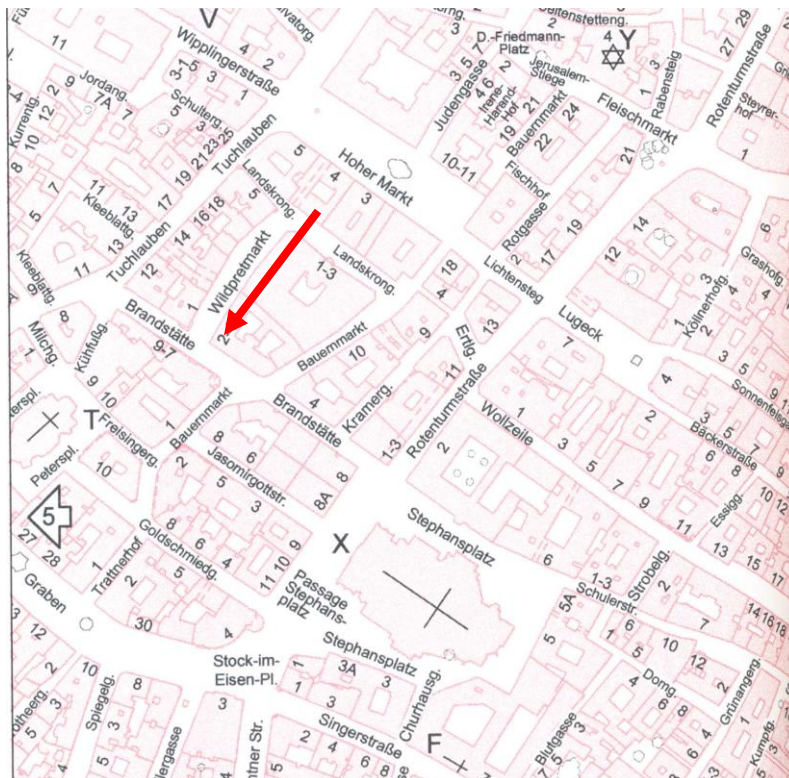


Abb. 6: Stadtplan, Wien Innere Stadt, Quelle: Dehio 2003



Abb. 7: Wildpretmarkt, Aufnahme des ehem. Zacherl- Geschäftslokales



Abb. 7a: Detail von 7, ehem. Zacherl-Geschäftslokal

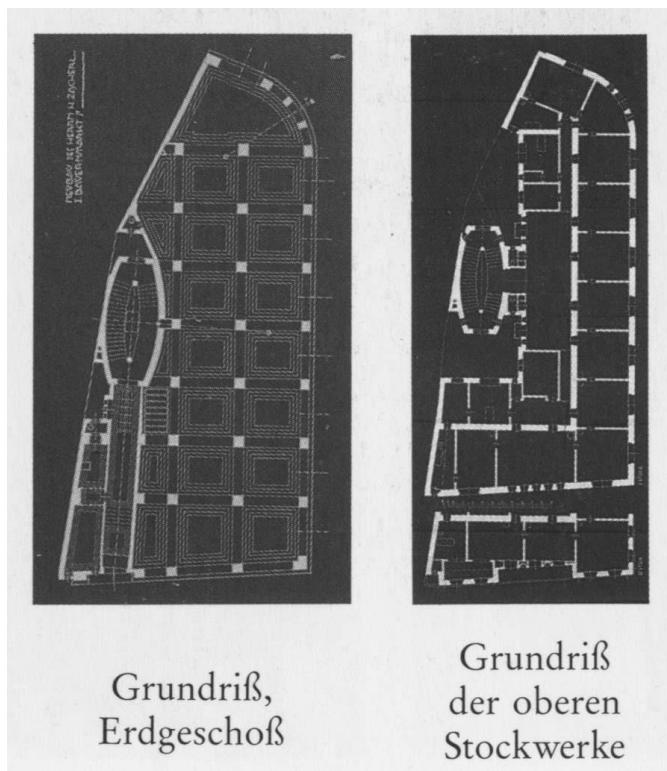


Abb. 8: Zacherl-Haus, Grundrisse



Abb. 9: Zacherl-Haus, konkav geschwungenes Portal Ecke Bauernmarkt/Brandstätte



Abb. 10: Zacherl-Haus, Eingang am Wildpretmarkt mit leicht konkav geschwungenem Portal



Abb. 11: Zacherl-Haus, Detail der Eingänge am Wildpretmarkt



Abb. 12: Zacherl-Haus, Mezzanin mit Eisenbändern



Abb. 13: Zacherl-Haus in den 40er (?) Jahren



Abb. 14: Pilaster mit kleinem Kapitell in der Geschäftszone



Abb. 15: Zacherl-Haus mit „Bay-Windows“ im 1. Obergeschoss und in der Dachzone



Abb. 16: Plečnik, Villa Langer, 1900-1901



Abb. 17: Brüder Gessner, Vorwärts-Gebäude, 1907-1909



Abb.18: Max Fabiani, Artaria-Gebäude am Kohlmarkt, 1901



Abb. 19: Zacherl-Haus, Dachgeschosszone mit Atlanten und Bay-Windows



Abb. 20: Zacherl-Haus, Gang zum Stiegenhaus mit Marmorsäulen

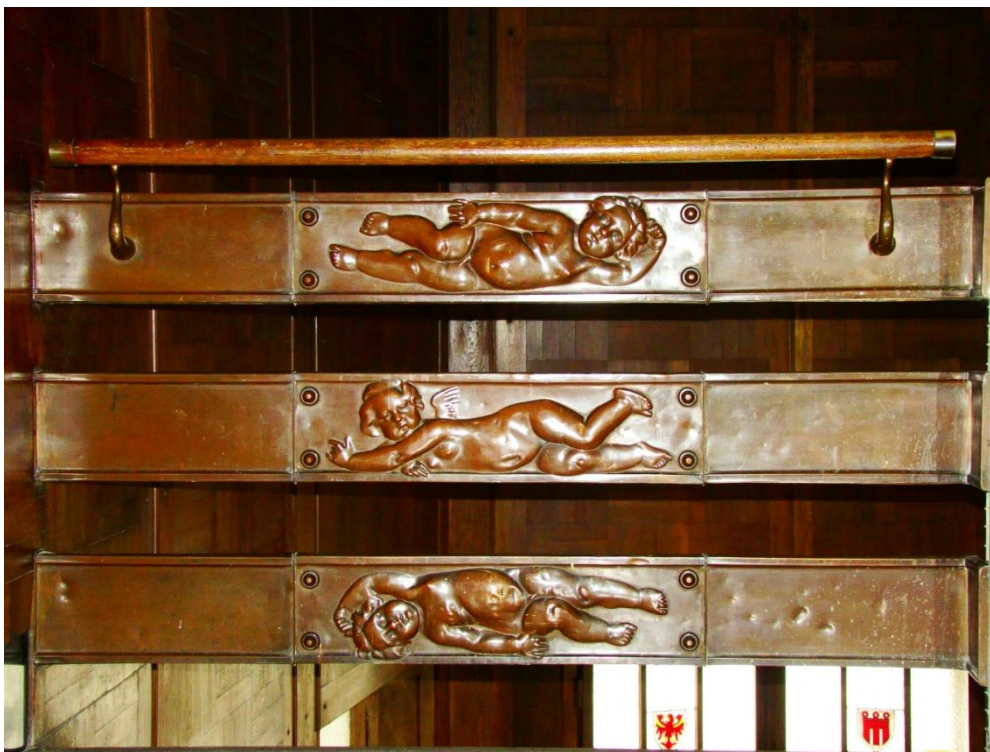


Abb. 21: Zacherl-Haus, Putten am Stiegengeländer

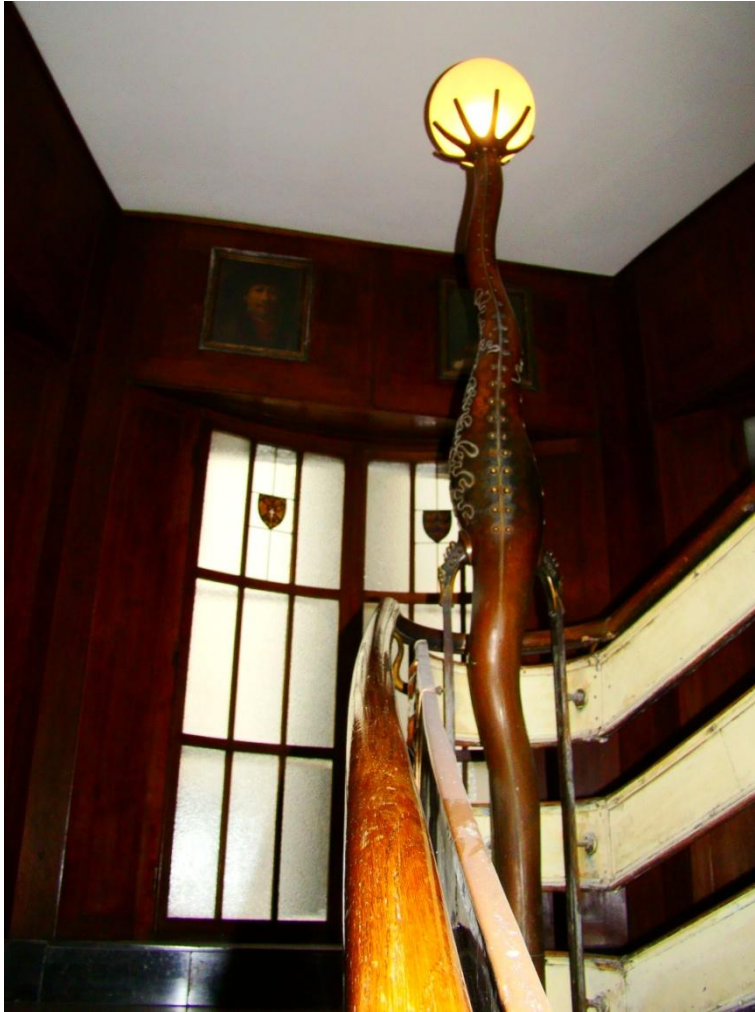


Abb. 22: Zachelr-Haus, Stiegenhaus mit Lampe und Fenster

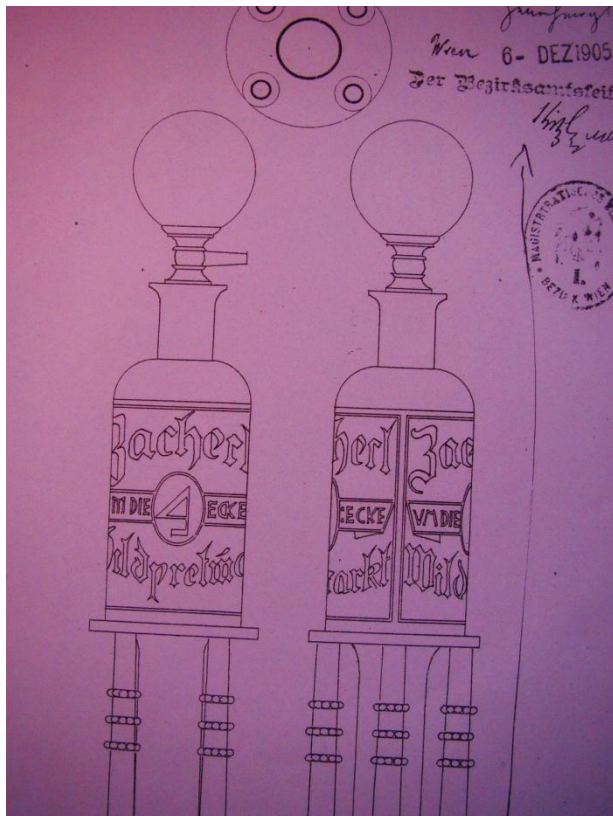


Abb. 23: Candelaber (Ausschnitt) zur Aufstellung vor dem Zacherl-Haus, Stempel von 1905, Entwurf bei der Baupolizei



24 Zacherl-Haus, Atlanten von F. Metzner



Abb. 25: Zacherl-Haus, Heiliger Michael von Ferdinand Andri an der Fassade



Abb. 26: Plečnik, Heilig-Geist-Kirche, 1908-1913



Villa Loos, Melk, 1901

Abb. 27: Plečnik, Fassade der Villa Loos, 1901-1902

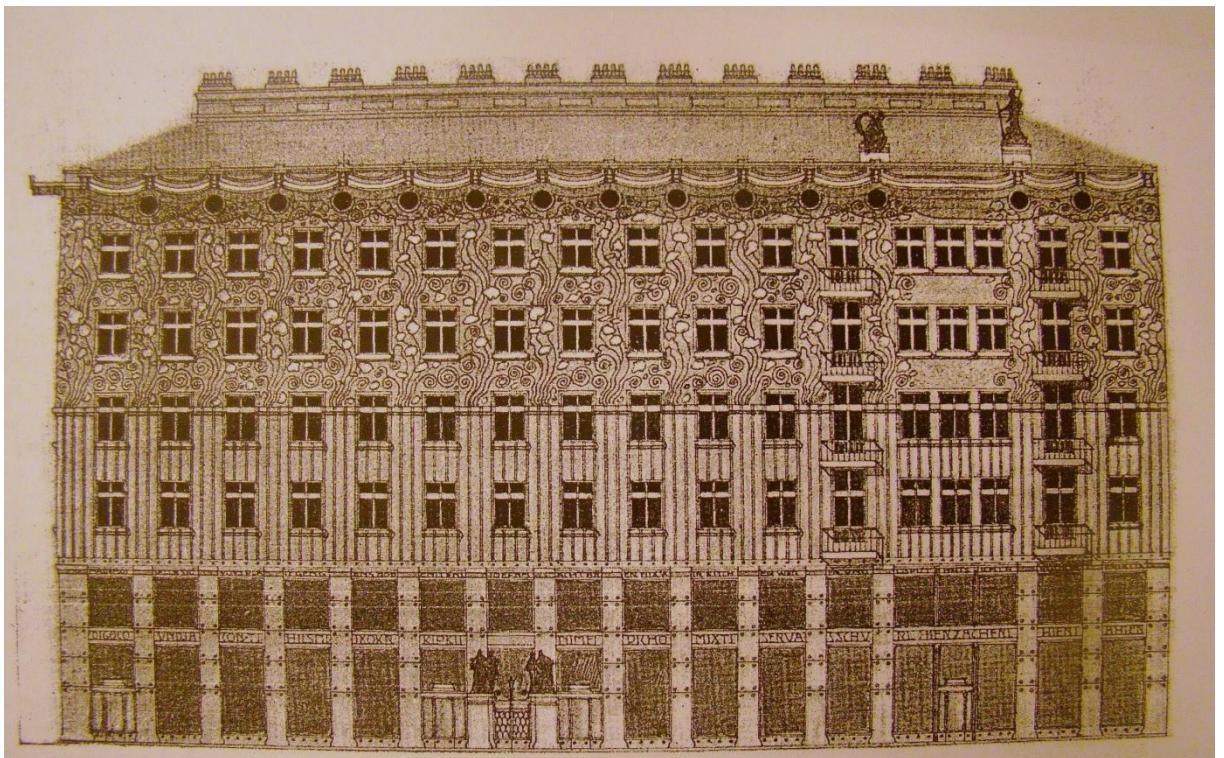


Abb. 28: Wettbewerbsentwurf für das Zacherl-Haus von Plečnik / Krauss & Tölk, 1900

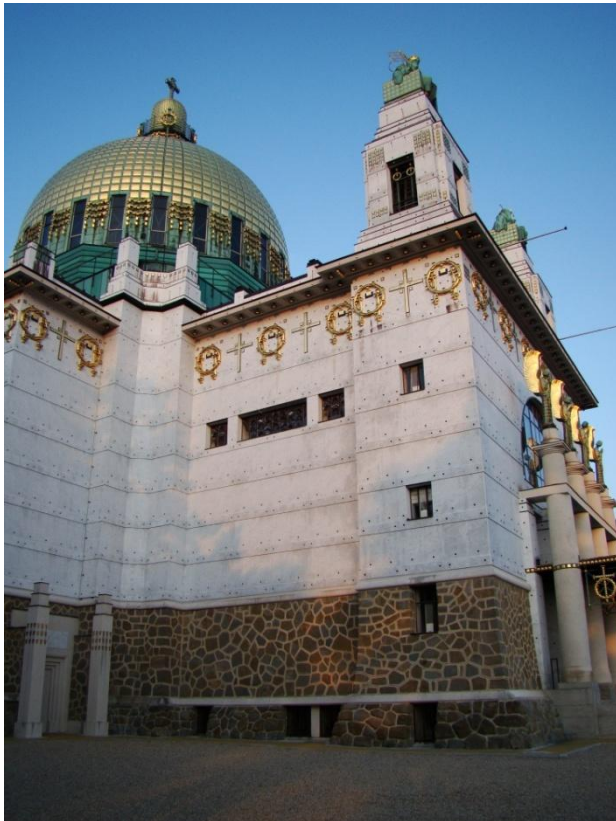


Abb. 29: Otto Wagner, Kirche am Steinhof, 1902-1907



Abb. 30: Otto Wagner, Postsparkasse, 1903-1906



Abb. 31: Otto Wagner, „Majolika-Haus“, 1898



Abb. 32: Zacherl-Haus, Fassade

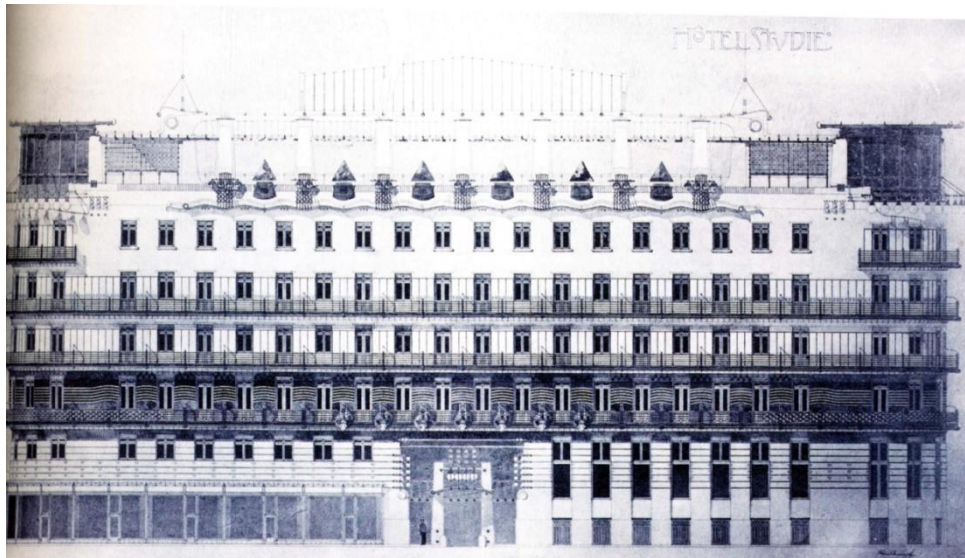


Abb. 33: Wunibald Deininger, Entwurf für ein Hotel, 1902

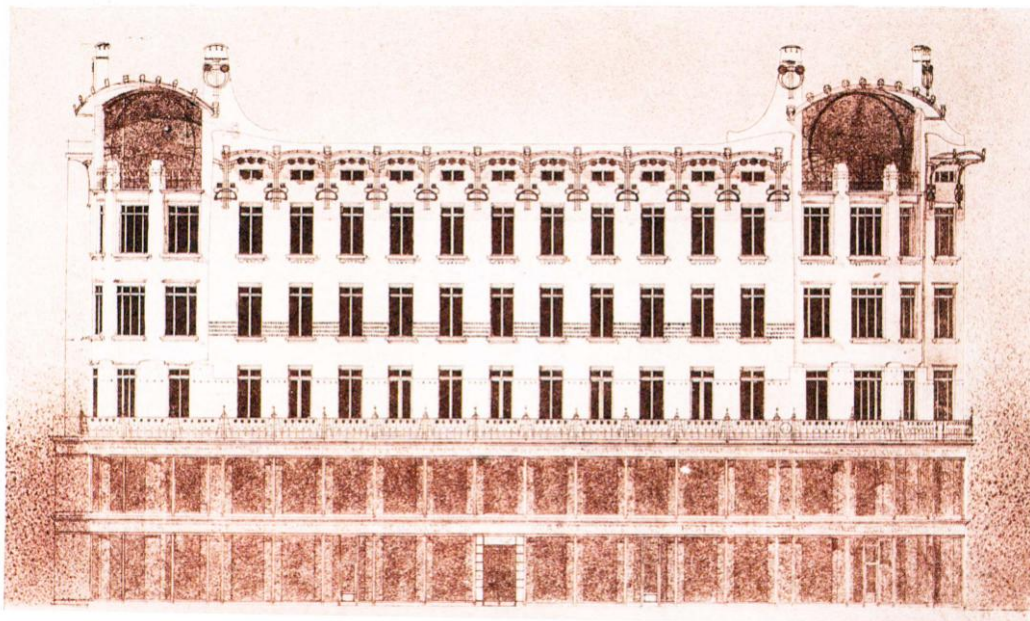


Abb. 34: August Ungethüm, Entwurf für ein Mietshaus, 1902



Abb. 35: Ferdinand Elsner, Entwurf für ein Mietshaus 1902

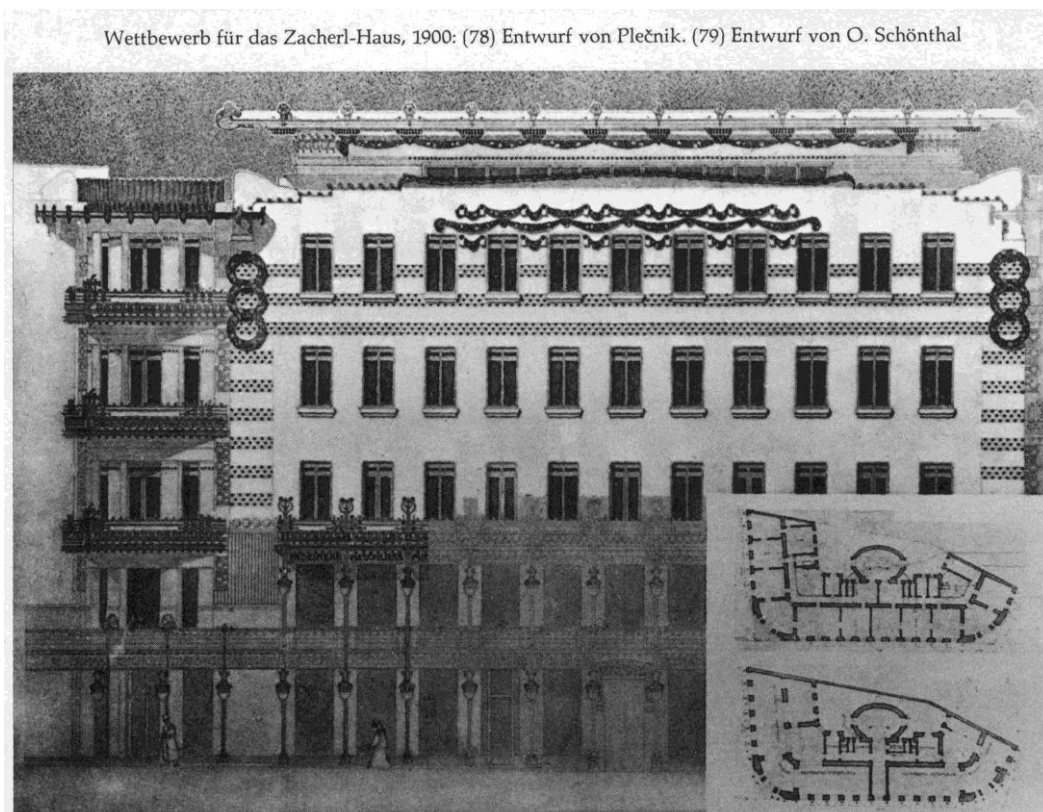


Abb. 36: Entwurf Otto Schönthals für den Zacherl-Wettbewerb, 1902

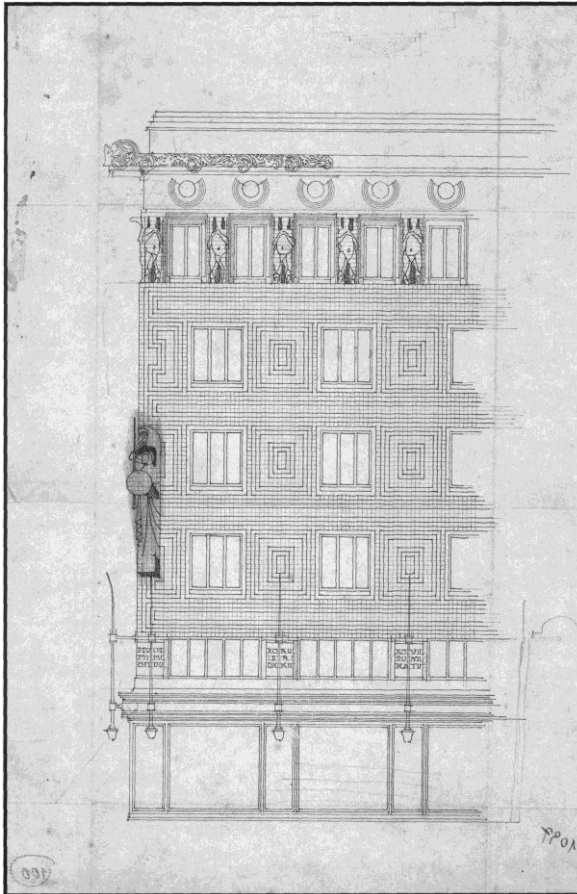


Abb. 37: Zacherl-Haus, Plečniks Entwurf von 1903



Abb. 38: Plečnik (Fassadenadaptierung 1902), Haus Weidmann



Wohnhaus Langer, Wien, 1901/02

Abb. 39: Plečnik, Haus Langer, 1901/02



Abb. 40: F. Riess/M. Fabiani, Haus „Zum Roten Igel“, um 1906

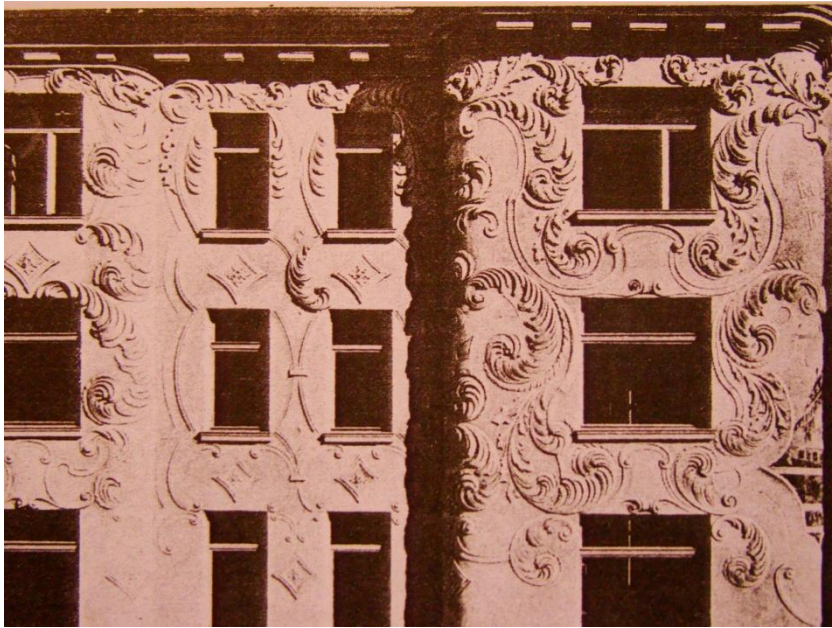


Abb. 41: Haus „Zum roten Igel“, Originalzustand vor 1945, 1905



Abb. 42: Links Haus „Zum roten Igel“, rechts anschliessend der Moserhof von F. Dehm/ F. Olbricht, 1889/99



Abb. 43: F. Dehm, F. Olbricht, Gebäude am Wildpretmarkt 7 (Rückseite Tuchlauben 18), 1894



Abb. 44: Mitte: Wiser, Pfaffenbichler, Bramer, Brandstätte 7-9, 1958/62 links davon das Zacherl-Haus, rechts das Haus „Zum roten Igel“ und der Moser-Hof



Abb. 45: Theiss, Jaksch, Doskar, Schlesinger, Brandstätte 4, 1956/60



Abb. 46: Plečnik, Villa Grassberger, 1908-1909



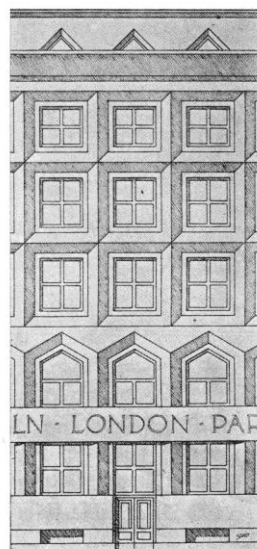
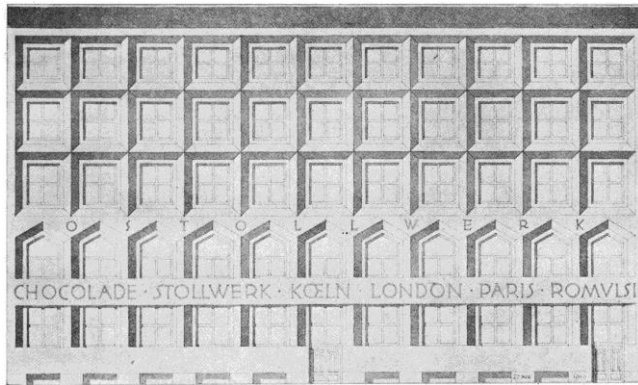
Abb. 47: Dankmar Adler, Louis Sullivan, Wainwright-Building, 1890-1891



Abb. 48: C. und A. Stöger, Linke Wienzeile 158, 1910



Abb. 49: Gessner, Versicherungsanstalt der österreichischen Eisenbahner, 1910-12



(120)
Stollwerk-Fabrik,
Fassadenpläne,
1910

Abb. 50: Plečnik, Entwurf für die Stollwerk-Fabrik, 1910



Abb. 51: Otto Wagner, J.M. Olbrich, Stadtbahnpavillon Karlsplatz, 1898



Abb. 52: Franz Anton von Zauner, Denkmal Josef II. (Reiterstatue), 1807



Abb. 53: Max Fabiani, Portois & Fix, 1899-1900



Abb.54: Karikatur des Zacherl-Hauses aus der Zeitschrift „Kikeriki“

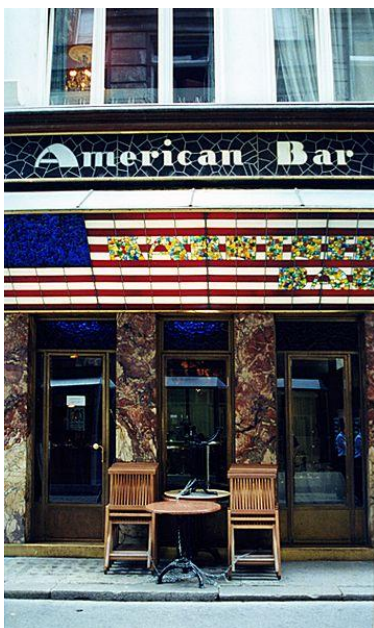


Abb. 55: Adolf Loos, American Bar, 1908

Abstract

Das Wohn- und Geschäftshaus Zacherl (1903-1905), entworfen von dem slowenischen Architekten Josef Plečnik, stellt ein interessantes Beispiel secessionistischer Architektur um 1905 dar. Plečnik, bei all seiner Modernität doch stets der Antike und dem Klassizismus verpflichtet, schuf mit dem Zacherl-Haus ein von seinem prominenten Lehrer Otto Wagner losgelöstes Werk. Vor allem die schlichte Monumentalität des Gebäudes mit seiner dunkelgrauen, glatt polierten Granitfassade hebt sich deutlich von den Entwürfen anderer Zeitgenossen ab. Als bestes Gegenstück mag das 1906 unmittelbar gegenüber des Zacherl-Hauses entstandene Gebäude „Zum roten Igel“, das von Max Fabiani überformt wurde, dienen. Die dunkle, vornehme Schwere des Zacherl-Hauses steht auch im Gegensatz zu den leichten, hellen Entwürfen anderer Wagner-Schüler wie Elsner, Ungethüm oder Deininger, deren Stil durchaus als secessionistisch zu bezeichnen ist, während Plečnik hier einen Weg einschlägt, der auf die Materialästhetik Adolf Loos' sowie amerikanische Vorbilder verweist (Schule von Chicago). Während das Äußere des Gebäudes sehr zurückhaltend und modern erscheint, entfaltet sich im Inneren eine fast barocke, jugendstilhafte Verspieltheit. Jene Dualität findet sich auch beim Architekten selbst, der stets offen für moderne als auch konservative Ansichten war.

Das Thema der Fassadenverkleidung spielte im Kreise Wagners um die Jahrhundertwende eine wesentliche Rolle, so werden in dieser Arbeit die unterschiedlichen Arten der Fassadenverkleidung im Werk Otto Wagners und Max Fabianis im Gegensatz zu Plečniks Auffassung und Technik der Verkleidung des Zacherl-Hauses untersucht.

Der Bau des Zacherl-Hauses fällt in eine Zeit, in der sich ein interessanter Stilwandel vollzog. Die Fassaden wurden zusehends nicht nur von historistischem Formengut, sondern auch von secessionistischem Dekor (wie er etwa an Otto Wagners Majolika-Haus von 1898 zu sehen ist) befreit, Tendenzen in Richtung Tektonisierung und Geometrisierung der Fassaden begannen sich abzuzeichnen. Besonders die Beschäftigung mit Plečniks Entwürfen von 1900 sowie 1903 belegt diesen Stilwandel – sowohl das Werk des Architekten, als auch allgemeine künstlerische Entwicklungen in Wien um 1905, betreffend.

Hinsichtlich seiner Modernität, Reduktion der Formen und Betonung des Materials (Granit an der Fassade, Marmor und Holz im Inneren), kann das Zacherl-Haus als ein Vorgänger des Goldmann & Salatsch-Hauses am Michaelerplatz von Adolf Loos, einem zentralen Werk moderner Architektur, gewertet werden.

Curriculum Vitae

Zur Person

Name:	Julia Kropik
Wohnort:	A-1140 Wien, Heinrich-Collin Str. 76
Mobil:	0650/413 33 20
E-Mail:	juliakropik@yahoo.de
Geburtsdatum/-ort:	15. August 1983, Wien
Staatsangehörigkeit:	Österreich
Familienstand:	ledig

Ausbildung

Hochschulstudium

Seit September 2004	Universität Wien, Studium der Kunstgeschichte
Feb. 2008 – Juni 2008	Auslandssemester Universidad de Zaragoza

Fachlehrgang

Sept. 2002 – Juni 2004	Werbe Akademie – Fachlehrgang für Marktkommunikation
Juni 2004	Abschluss der Werbe Akademie Diplomprüfung in Deutsch und Englisch

Hochschulstudium

Sept. 2001 – Sept. 2002	WU Wien, Studium der Handelswissenschaften
-------------------------	--

Schule

2001	Reifeprüfung mit ausgezeichnetem Erfolg
1993 – 2001	wkdl. Realgymnasium der Dominikanerinnen, 1130
1989 – 1993	Volksschule Mondweg, 1140

Praktika/Jobs

August 2010	Praktikum im Architekturzentrum Wien
seit Oktober 2008	Geringfügige Beschäftigung bei <i>Dr. Robert Keil Kunsthandel</i> ; administrative, organisatorische und redaktionelle Tätigkeiten
August 2008	Praktikum bei <i>www.musicchannel.cc</i> , redaktionelle und administrative Tätigkeit
März 2007 – Dez. 2007	Mitarbeit an der <i>Unidam</i> - Bilddatenbank; Eingabe und Recherche/Beschriftung von Dias
Jän. 2006 – Jän. 2008	Geringfügige Beschäftigung bei der <i>C21 New Media Design</i> Assistentin der Geschäftsführerin

Kenntnisse

Fremdsprachen	Englisch (fließend in Wort und Schrift) Spanisch (gut in Wort und Schrift) Russisch (geringe Grundkenntnisse)
EDV-Kenntnisse	Microsoft Office-Paket, Grundkenntnisse Adobe Photoshop, Erfahrung mit Contentmanagementsystemen wie TYPO3
Sprachaufenthalte	Barcelona Juli 2007 (3 Wochen) Malta Juli 2000 (2 Wochen) Brighton Oktober 1999 (1 Woche) Nancy April 1998 (1 Woche)
Führerschein	Gruppe B